



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**“Mundialización y retórica posmoderna: El caso de
Mario Vargas Llosa”**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura Peruana y
Latinoamericana

AUTOR

Carlos Manuel ARÁMBULO LÓPEZ

ASESOR

Dr. Jorge Antonio VALENZUELA GARCÉS

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Arámbulo, C. (2019). *Mundialización y retórica posmoderna: El caso de Mario Vargas Llosa*. Tesis para optar el grado de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor: 0000-0002-4970-3765

Código ORCID del asesor: 0000-0001-8886-699X

DNI del autor: 07853912

Grupo de investigación: Ninguno

Institución que financia parcial o totalmente la investigación: AUTOFINANCIADO

Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación:

Jirón Los aviadores 135, Santiago de Surco, Lima, Perú

S 12° 6' 58.177"

O 76° 59' 23.387"

Año o rango de años de la investigación: 01-12-2014 hasta 30-06-2019



UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE DOCTOR

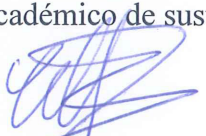
Siendo los once días del mes de julio del dos mil diecinueve, siendo las 11.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Carlos García-Bedoya Maguiña (Presidente), Dr. Jorge Valenzuela Garcés (Asesor), Dr. Camilo Fernández Cozman (Informante), Dra. Yolanda Westphalen Rodríguez (Informante) y Dr. Gonzalo Espino Relucé (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Mundialización y retórica posmoderna: El caso de Mario Vargas Llosa**, presentada por el señor **Carlos Manuel Arámbulo López**, magíster en Literatura con mención en Estudios Culturales, para optar el Grado de **Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana**.


Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 04790-R-18 del 08 de agosto de 2018.


Muy Bueno (18)

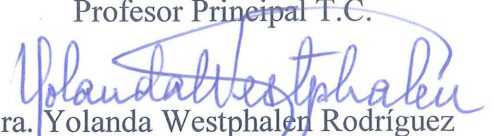
Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana al magíster **Carlos Manuel Arámbulo López**.


El acto académico de sustentación concluyó a las *13.10* horas.


Dr. Carlos García-Bedoya Maguiña
Presidente
Profesor Principal T. C.


Dr. Camilo Fernández Cozman
Informante
Profesor Principal T.P.


Dr. Jorge Valenzuela Garcés
Asesor
Profesor Principal T.C.


Dra. Yolanda Westphalen Rodríguez
Informante
Profesora Principal T.C.


Dr. Gonzalo Espino Relucé
Miembro
Profesor Principal T.C.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1: NARRATIVA Y POSMODERNIDAD	7
1.1. Definición de novela posmoderna	7
1.1.1. La narratividad como componente central en la estética posmoderna	44
1.1.2. El modelo de la novela por entregas y cultura de masas: el esquema capitular de la serie televisiva.....	56
CAPÍTULO 2: POSTMODERNIDAD Y MUNDIALIZACIÓN DE LA CULTURA	58
2.1. La nueva lógica del mercado literario	63
2.1.1. Mundialización cultural y mundialización literaria	64
2.1.2. El triunfo del horizonte de expectativas	68
2.2 La teoría de los polisistemas.	72
2.2.1. Definiciones básicas	78
2.2.2. Autonomía y heteronimia	83
2.2.3. Los movimientos internos y la movilidad del canon	93
2.2.4. Articulación en el sistema y en el polisistema mundial	97
2.3. Heterogeneidad y sujeto migrante cultural en la literatura-mundo.....	100
2.3.1. El sujeto migrante posmoderno	102
2.3.2. Los circuitos literarios nacionales y el gran circuito mundial	106
2.3.3. El referente global y la teoría de la recepción	112
CAPÍTULO 3: PERIODIZACIÓN Y DELIMITACIÓN DEL CORPUS POSTMODERNO EN LAS NOVELAS DE MARIO VARGAS LLOSA	121
3.1 Propuesta de periodización de las novelas de Mario Vargas llosa	122
3.2. <i>La tía Julia y el escribidor</i> y <i>Travesuras de la niña mala</i> como textos posmodernos.....	132
3.3. Manifestaciones de lo posmoderno	143
3.3.1. El tiempo.....	146
3.3.2. El espacio.....	150
3.3.3. La perspectiva narrativa y las voces silenciadas	156
3.3.4. El humor, el sexo, la intriga.....	161
CONCLUSIONES.....	168
BIBLIOGRAFÍA	171

INTRODUCCIÓN

Los últimos fenómenos sociales: migraciones masivas, globalización del saber, anulación de las distancias por la conexión vía web y centralización o aglomeración empresarial en consolidados gigantescos con poder de negociación global, han subrayado los efectos sobre el pensamiento y la estética modernas previstas por los pensadores de los años ochenta, Jean Francois Lyottard a la cabeza de ellos, padres del movimiento conocido como Posmodernidad¹ o Posmodernismo. Estos términos deben diferenciarse ya que aluden a dos criterios diferentes; en el primero, se subraya una condición general, de época, mientras que el segundo se identifica como una corriente estética o de pensamiento. Así, siguiendo a Lyottard, al hablar de una condición posmoderna, aludimos a un escenario antes que a una estética o poética. Partiendo de esta distinción, podemos establecer el rol de las fuerzas que generan el espacio posmoderno, la posmodernidad, como condición basal de la cultura moderna.

Como resultado de la interacción de estas fuerzas en campos anteriormente homogéneos, como el de las artes —la literatura entre ellas—, se ha dibujado un

¹ En la historia de la cultura aparece el término como tal por primera vez en 1917 con Pannwitz, luego lo encontramos en 1934 en una antología literaria de Onis Yen y en 1947 en un libro de historiografía de Arnold Toynbee editado por C.D. Sommervell.

panorama muy cercano en efectos y configuración al de los mercados comerciales globalizados. Si algunos autores hablan del establecimiento de una literatura mundo a partir del mal llamado descubrimiento de América, fundamentando su juicio en el establecimiento de una industria editorial con producción local y centralizada, con mayor razón podrían hacerlo desde la perspectiva del presente, marcado por la integración de empresas editoriales nacionales en gigantes corporativos con poder de marketing global. Habrá quienes postulen que este escenario genera su contraparte que es la resistencia local y el fortalecimiento de las culturas y literaturas regionales, pero ello es solo un paso hacia una integración total en la que el texto que desea convertirse en libro pasará por una negociación de índole ideológico-cultural para encontrar su adecuación y lugar dentro del gran mercado configurado. Algunos otros, siguiendo el pensamiento multiculturalista, de presentar al mundo como un retablo de exotismos armonizados, pasarán esta etapa con menores variaciones que otros y tomarán su lugar entre exotismos explotables por la industria cinematográfica, tan afín a esta variante del culturalismo.

Pero más allá de concepciones culturales, lo que se impone es un modelo de negocios, un escenario en el cual al esquema de la comunicación propuesto por Jakobson se sobrepone el de las cinco fuerzas de Porter² en una paráfrasis generada por la Teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar, que no integra solamente estos dos modelos, también incluye los planteamientos de Bordieu sobre campo intelectual y las teorías de la estética de la recepción de pensadores como Hans Robbert Jauss y Wolfgang Iser.

² El análisis de las cinco fuerzas de Porter es un modelo para análisis estratégico de mercados elaborado por Michael Porter, ingeniero y profesor de la Escuela de Negocios Harvard, en el año 1979. El modelo propone un marco para analizar el nivel de competencia dentro de una industria y desarrollar una estrategia de negocio. Las cinco fuerzas se articulan para determinar la intensidad de competencia y rivalidad en una industria, y por lo tanto, determinar cuan atractiva es esta industria en relación a otras oportunidades de inversión y rentabilidad.

El polisistema literario, heterogeneizado por la inserción de nuevos actores que han generado un gran mercado global, experimenta mutaciones en varios de los niveles que propone la Teoría de los polisistemas, principalmente a nivel de Repertorio, Institución y Producto. Esta tesis postula que estas condicionantes actúan sobre el texto dándole nueva forma y contribuyendo a la oferta de un producto adecuado a los requerimientos del nuevo mercado, en un escenario de negociación tensa entre repertorio, innovación y horizonte de expectativas, que afecta al producto que deviene adscrito a la poética imperante, al repertorio actualizado por la sensibilidad de época, por lo que Perniola (2008) denomina lo «ya sentido» y que deviene en una *sensología*, semejante a la ideología en la medida que presenta la obra ya interpretada, lista para una reactualización de lo ya sentido por el grupo social, tal como la ideología enmarca las respuestas político ideológicas de los militantes *a priori*. La poética dominante en este escenario es la posmodernidad que genera una variante de la novela: la novela posmodernista.

Un punto de corte entre ambas etapas es aquel identificado por Hobsbawm cuando habla de la muerte de las vanguardias y del impulso por la experimentación, por ello, vivimos un momento especialmente sensible a un análisis desde la perspectiva señalada en los años posteriores al llamado boom de la literatura latinoamericana. Este análisis haría más evidentes sus hallazgos si se trabajase la obra de un autor en transición desde el experimentalismo vanguardista hasta una postmodernidad literaria según la definición que proponemos en nuestro texto. Por ello, la elección no podría ser otra que trabajar con la novelística de nuestro premio Nobel Mario Vargas Llosa y verificar si en su producción posterior a los años del boom (sesentas hasta fines de los setentas) se hace evidente alguna mutación como la descrita desde la Teoría de los Polisistemas para los autores que se integran al circuito de la que llamaremos en adelante *Literatura mundo*.

Nuestra hipótesis principal es que existe un periodo de la narrativa de Vargas Llosa en el cual predomina una estética posmoderna y que este periodo se iniciaría alrededor de 1973, anunciándose en *Pantaleón y las visitadoras* y se confirmaría en *La tía Julia y el escribidor* (1977). En el primer capítulo Narrativa y posmodernidad señalaremos las características principales de la novela posmoderna. En el segundo capítulo, Posmodernidad y mundialización de la cultura estableceremos relaciones entre estos dos conceptos empleando elementos de las teorías de la recepción de textos, el concepto de mundialización como lo concibe Renato Ortiz y la Teoría de los polisistemas concebida por Itamar Even-Zohar. En el tercer capítulo rastreamos los elementos de posmodernistas en dos novelas del autor Nobel, *La tía Julia y el escribidor* (1977) y *Travesuras de la niña mala* (2006). Precisamente, estas obras son la base de nuestras hipótesis secundarias; la primera de ellas es que la asunción de la cultura de masas marca el punto de inflexión de acceso a lo posmoderno que estaría graficado en la opción por el humor y la novela rosa; la segunda es que uno de los elementos comunes a todas las obras de este periodo posmoderno es el abandono del manejo del tiempo como medio para trabajar unidades independientes en la narración, que se vinculan o aproximan por un criterio estético o emocional para reemplazarlo por un desarrollo lineal que privilegia la narratividad por sobre lo discursivo.

El señalamiento de estas características y la denominación de estas novelas como posmodernas, no supone un juicio de valor. Estamos convencidos de que la magia literaria de Vargas Llosa se mantiene vigente y asoma en sus últimos textos, pero también afirmamos, con la misma intensidad, la evidencia de un cambio mediatizado por consideraciones de índole global y condicionadas por su rol como gran autor en el sistema de la *literatura mundo*, sin dejar escapar el cumplimiento de su promesa de “escribir siempre sobre el Perú”.

CAPÍTULO 1: NARRATIVA Y POSMODERNIDAD

Este primer capítulo establece definiciones centrales para la comprensión de la hipótesis de trabajo: qué entendemos por posmodernidad y posmodernismo, qué características tendría la novela posmoderna y cuáles serían los elementos de la cultura de masas que logran ingresar en el repertorio del arte literario. Para lograr estos objetivos recuperaremos el debate sobre posmodernidad generado en los años ochenta y luego revisaremos los aportes teóricos más recientes sobre este debate y sus consecuencias en la estética actual. Para el caso de la novelística posmoderna combinaremos textos y materiales provenientes de pensadores enfocados en el contexto europeo y latinoamericano, así como otros que analizan el tema a escala global. El rol de la cultura de masas y el impacto de un rezago modernista, la aparición de la novela por entregas, se analizará como un caso de pervivencia a través de diferentes periodos y estéticas.

1.1. Definición de novela posmoderna

En este subcapítulo se contrastan diversas visiones sobre los elementos que definen a la novela posmoderna. Para esto se recurre no solo a textos específicamente

aplicados a la literatura sino también a otros de raigambre filosófica, a manera de marco de aparición del posmodernismo literario.

Desde la aparición del texto de Jean Francois Lyottard, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (1984), los términos, *postmoderno*, *postmodernidad*, se han instalado en el imaginario intelectual, generando dos posiciones resumidas por Umberto Eco en el título de una de sus obras más citadas: *Apocalípticos e integrados*. (Eco, 1964)

En el lado de los apocalípticos podemos hallar a aquellos pensadores que sienten o intuyen que la superación de las formas o de las lógicas de la modernidad condicionan la sobrevivencia del gran arte o de la alta cultura: la postmodernidad implica la muerte del arte, debe ser combatida y cuestionada. Otra variante de esta postura niega la existencia de tal periodo. Dentro de esta vertiente se encuentran quienes como Jürgen Habermas plantean que lo que se está viviendo no es sino una acentuación de la modernidad. En el bando de los integrados se incluye artistas que asumen la estética postmoderna en su producción o la refieren. Eco, a partir de la aparición de *El nombre de la rosa* (Eco, 1982), parecería optar por esta postura. Para ellos, la postmodernidad no puede ser negada, simplemente, está ahí. Aún más, la postmodernidad no puede ser siquiera afirmada, es un acontecimiento, tal como lo define Badiou (2010); la irrupción de una mutación en la lógica cultural del capitalismo que adquiere un valor existencial máximo y se erige como lo diferente/nuevo hegemónico. Recordemos que algunos cambios cuantitativos generan variaciones cualitativas; los cambios en el estatuto del arte en la sociedad actual obedecen al surgimiento de la Industria Cultural, según anunciase Walter Benjamin y los pensadores de la escuela de Frankfurt. La industria cultural nace de la masificación del consumidor de arte y de la posibilidad mecánica de reproducirlo infinitamente *in absentia*, lo que equivale a desaparecer *el aura*. (1973).

Años antes que Lyotard, Ihab Hassan llamaba la atención de la comunidad intelectual sobre un cambio en la estética anunciado por una modificación de los patrones de consumo y producción, además del desconocimiento de los grandes relatos o meta relatos para involucrarse más en el estudio de los discursos. Tan temprano como en 1971, Hassan presentó a la comunidad mundial *El desmembramiento de Orfeo*, texto en el cual intenta caracterizar la posmodernidad y el posmodernismo a partir de fenómenos que observaba en el arte de entonces. Algunos años después (1991), el panorama continuaba siendo confuso para él pues señala.

Pero ¿qué es el postmodernismo? Todavía no puedo proponer ninguna definición rigurosa de él, en la misma medida en que no podría definir el propio modernismo. No obstante, está casi al alcance de la mano el momento de teorizarlo, de historizarlo, sin atenuar sus yerros y las molestias por él causadas. Estos guardan relación con problemas de la modelización cultural, la periodización literaria, el cambio cultural —los problemas del discurso crítico mismo en una fase antinómica (1991; 2)

Sin embargo, en el mismo texto, intentaría resumir las características de una narrativa posmoderna: indeterminación, fragmentación, des canonización, ausencia del yo (ausencia de profundidad), lo impresentable (lo irrepresentable), ironía, hibridación, carnavalización, performance (participación), construccionismo, imanencia. Luego de pasar lista a estos componentes de lo posmoderno, Hassan advierte:

Tampoco creo que mis once «definiens» sirvan para distinguir el postmodernismo del modernismo, porque este último sigue estando como una violenta evasión en nuestras historias literarias. Pero sí sugiero que los puntos precedentes —elípticos, crípticos, parciales, provisionales— sustentan dos conclusiones íntimamente ligadas: (a) el pluralismo crítico está profundamente implicado en el campo cultural del postmodernismo; y (b) un pluralismo crítico limitado es en cierta medida una reacción contra el relativismo radical, las indeterminancias irónicas, de la condición postmoderna; es un intento de contenerlas. (1991;11)

Resulta indispensable pasar revisión a las 11 condiciones o «definidores» de posmodernidad propuestos por Hassan, siempre pensando desde la perspectiva literaria y, para efectos de esta tesis, desde la perspectiva del arte de la novela. La primera de ellas, es la Indeterminación. Desde la teoría literaria, Hassan convoca una serie de ejemplos que inicia con el dialogismo de Mijaíl Bajtín, continua con

...los *textes scriptibles* de Roland Barthes, las *Unbestimmtheiten* literarias de Wolfgang Iser, los malentendidos de Harold Bloom, las lecturas alegóricas de Paul de Man, la estilística afectiva de Stanley Fish, el análisis transactivo de Norman Holland y la crítica subjetiva de David Bleich, hasta la última aporía de moda del tiempo no registrado. (1991;3)

Son modelos o lecturas en los cuales se relativiza la lectura y la posición de locución. Todo en el texto es relativo y así lo grafica el acercamiento teórico a él. Es discutible si nos encontramos ante una posición de acento, si es el ojo del lector crítico,

teórico, el que indetermina el texto o si él mismo porta la indeterminación en él. Por ello es pertinente diferenciar las lecturas posmodernas de los textos posmodernos. Podemos deconstruir *El Quijote*, pero no por ello lo podemos leer como un texto posmoderno. La novela que porte la indeterminación como principio estructural, como centro de su poética será, ciertamente considerada posmoderna. El ejemplo extremo es el *Finnegans wake*, cuyos personajes son uno y muchos, incluyendo accidentes geográficos como el río Liffey, que puede ser Finnegan y viceversa. (3)

Segundo: la Fragmentación, que según Hassan puede ser el germen u origen de la indeterminación en la medida que

El postmodernista sólo desconecta; los fragmentos son todo en lo que él aparenta confiar. Su último oprobio es la «totalización»: cualquier síntesis de cualquier especie, social, epistemológica, incluso poética. De ahí su preferencia por el montaje, el collage, el objeto literario hallado o despedazado, por las formas paratácticas sobre las hipotácticas, por la metonimia sobre la metáfora, por la esquizofrenia sobre la paranoia. De ahí, también, su apelación a la paradoja, la paralogía, la parábasis, la paracrítica, la apertura de lo roto, los márgenes injustificados. (1991; 3)

Nuevamente, desde la perspectiva de la crítica, esta condición explica la estrategia de Lyotard de buscar la diferencia. También explica el lacanismo de la diferencia y la deferencia; es el principio básico de la deconstrucción literaria como teoría y en la práctica literaria es el molde de la novela palimpséstica. La estética de la diversidad se impone desde la lógica de la sociedad hasta impregnar la narrativa. Esta condición resulta esencial para entender la actitud de rebelión ante los relatos unificadores del

modernismo y establece un punto de quiebre entre las novelas de la vanguardia. Algunas proponen un discurso total, unificado y unificador (pensemos en las novelas de Virginia Woolf, en la monumental obra de Proust) mientras otras insinúan la estructura esquizoide denunciada por Jameson y forman la porción más formalmente experimental de la vanguardia (Joyce, Faulkner).

La tercera condición es la *Descanonización*, que en narrativa se traduce en la “muerte del autor” tal como la planteasen Barthes (1968) y Foucault (1969). Estos autores desarrollan la idea de que las novelas son textos de cultura³ y como tales el autor deviene anecdótico. Es la época de las novelas escritas desde una perspectiva poco autoral (de género, de orientación sexual, de componente racial) en general, de sectores que, para el pensamiento del tardo capitalismo, son minoritarios. El acercamiento del grupo representado y su preeminencia sobre la autoría clásica explican que estas novelas desarrollen su trama en primera persona o desde perspectivas muy cercanas al personaje. Así, vemos un auge de la narrativa del yo, pero del yo que habla por su grupo. La contraparte forzada es el reforzamiento del lector como descifrador del texto, de ahí el planteamiento de la validez de las múltiples lecturas.

El cuarto criterio tiene que ver justamente con esta paradoja de incorporar lo individual en lo grupal: *Ausencia del yo, ausencia de profundidad*. Señala Hassan que «El postmodernismo anula al yo tradicional, simulando un auto desvanecimiento —una falsa lisura, sin dentro/fuera— o su contrario, una auto multiplicación, una auto

³ Respecto a este tema, resulta más que llamativo que los planteamientos de los estudios culturales, y su tendencia a ver como texto todo material cultural, calcen con tanta justeza bajo este criterio de Descanonización. El autor, como una especie de médium, transmite un texto generado por su cultura. Se abre la puerta a los estudios de socioliteratura e incluso otros que incorporan el acercamiento psicoanalítico (Lacan) o antropológico-sociológico (Bordieu). Desde la filosofía, Alain Badiou se insertaría en esta vertiente. Desde el universo sajón, Perry Anderson y Terry Eagleton pueden incorporarse a este grupo, aunque mantienen cierta reverencia ante la noción del autor, sobre todo aquellos que forman la elite de la vanguardia.

reflexión.» (4) La estrategia de identificar el yo con lo grupal es la mejor forma de cumplir con el criterio de Hassan: el narrador, o el narrador personaje (más comúnmente empleado en estos tiempos), se indiferencia respecto al grupo: lo que cualquiera del grupo dice puede ser dicho por él, incluso la vivencia es colectiva o colectivizada como un evento común, que afecta a todos y por esa vía cumple con la función conativa del texto, tal como la definía Jakobson (1981).

El quinto criterio es la alusión a *Lo impresentable* – *Lo irrepresentable*. El sentido que le da Hassan a este criterio es precisamente el mismo que le da Lacan: lo que no es imaginario ni se puede simbolizar, es decir, Lo real. Hassan lo explica en estos términos: «La literatura postmoderna, en particular, a menudo busca sus límites, mantiene su “agotamiento”, se subvierte a sí misma en las formas de “silencio” articulado» (5). Julia Kristeva define lo irrepresentable como «Aquello que, a través del lenguaje, no forma parte de ningún lenguaje particular... Lo que, a través del significado, es intolerable, inconcebible: lo horrible, lo abyecto» (Kristeva 1980: 141). La repulsión es la condición de esta irrepresentabilidad; existe una resistencia a la simbolización que parte del sujeto que Lacan definiría como sujeto tachado. Este concepto se aleja de lo sublime según lo definía Kant, que escapa a la representación por su inconmensurabilidad, por tratarse de emociones o sensaciones que escapan a los alcances del lenguaje al desbordarlo.⁴

La ironía es el sexto criterio propuesto por Hassan, quien también propone llamarlo perspectivismo. La razón que esgrime Hassan es que, al no existir un centro o paradigma, un principio cardinal, se abre paso al juego, la interacción, el diálogo, la alegoría, que suponen la indeterminación, la ambivalencia tal como se desarrolló al revisar el criterio primero. Distintas versiones o relatos internos en el texto se minimizan

⁴ Véase *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, publicado por Kant en 1764.

unas a otras en clave irónica. Como veremos posteriormente, algunas novelas posmodernas hacen de este mecanismo un principio central de estructuración. Tal sería el caso de dos novelas de Vargas Llosa: *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*. En la primera se parodia el discurso oficial, burocrático de las instituciones castrenses que sirven para construir el texto de la novela, en la segunda, el texto mismo de las radionovelas del «escribidor» Pedro Camacho.

Un término que parece salido del ámbito de los estudios culturales latinoamericanos resume el séptimo principio: *Hibridación*. El mismo mecanismo de parodia que acabamos de señalar es una de las herramientas para lograr hibridaciones en el texto. También lo son el travestismo y el pastiche que dan por resultado un nuevo texto que incorpora sin variación al texto original (antiguo, previo) o que se compone colocando multiplicidad de textos uno al lado de otro.

En esta visión, la imagen o la réplica puede ser tan válida como su modelo (el Quijote del Pierre Menard de Borges), puede incluso traer un «*augment d'être*». Esto contribuye a un concepto diferente de la tradición, uno en el que la continuidad y la discontinuidad, alta y baja cultura, se mezclan no para imitar, sino para expandir el pasado en el presente. En ese presente plural, todos los estilos están dialécticamente disponibles en una interacción entre el Ahora y el No Ahora, el Mismo y el Otro (Hassan, 1991; 7)

El *augment d'être* citado representa una condición especial del texto posmoderno por la cual el sentido de un texto idéntico al original varía por el contexto de lectura, esto es lo mismo que señalar que la categoría del lector se impone sobre la del

autor. La interpretación crea el texto. Una consecuencia de este criterio señalada por Hassan es la variación de la perspectiva del tiempo: en el texto la historicidad es reemplazada por una equitemporalidad, una tabla rasa del tiempo que preludia el gusto por el remake y las reediciones tan caro al posmodernismo.

Si la ironía y la parodia han sido elementos de construcción de los criterios anteriores, no debe extrañarnos que la *Carnavalización* sea el octavo criterio de Hassan. Pero el término involucra a varios otros de la lista que hemos venido revisando. En palabras de Hassan:

...abarca desordenadamente la indeterminación, la fragmentación, la descanonización, la ausencia del yo, la ironía, la hibridación, todas las cuales he presentado ya. Pero el término también comunica el *etos* cómico o absurdisto del postmodernismo, anticipado en la «heteroglosia» de Rabelais y Sterne, jocosos prepostmodernistas. Carnavalización, además, significa «polifonía», la capacidad centrífuga del lenguaje, la «alegre relatividad» de las cosas, el perspectivismo y la performance, la participación en el salvaje desorden de la vida, la inmanencia de la risa. (1991; 7-8)

Las alusiones a *Gargantúa y Pantagruel* y *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* apuntan también a la inversión de la lógica convencional, a introducirnos en un mundo en el cual se puede conversar dentro del estómago de un gigante o en el cual un feto puede iniciar la narración de su biografía. El aplazamiento de la lógica del mundo por la lógica del texto es otra versión del reemplazo del autor por el lector como constructor del texto, esta vez invirtiendo el camino, en lugar de ir desde adentro hacia

afuera (autor-lector) va de afuera hacia adentro (lógica del mundo real – lógica del mundo novelado, de la ficción)⁵.

El noveno criterio, *Performance, Participación*, hace contacto con la diada planteada por Eco (1992): obra abierta, obra cerrada. La obra construye su sentido y funciona como tal a partir de la lectura como acto de desciframiento. Nuevamente se alude al concepto de «muerte del autor» y en este sentido deben entenderse las palabras de Hassan:

El texto postmoderno, verbal o no verbal, invita a la performance: necesita ser escrito, revisado, respondido, actuado. En verdad, tanto arte postmoderno se llama a sí mismo performance cuando transgrede los géneros. Como performance, el arte (o la teoría sobre éste) declara su vulnerabilidad al tiempo, a la muerte, al auditorio, al Otro. (1991; 8)

Nuevamente entramos en terrenos poco firmes, sobre todo cuando intentamos caracterizar los textos de nuestra vanguardia latinoamericana. Algunos de ellos son textos modernos, adscritos a la filosofía de los grandes discursos, los metarrelatos o a la búsqueda de la novela total. Sin embargo, lo posmoderno se encuentra con mayor facilidad cuando se atiende a los detalles formales, por ejemplo, en este caso de la performance como criterio de definición. Así, *Rayuela*⁶, sería leído tanto como obra

⁵ Para mayores elementos respecto a la relación entre la lógica del mundo real y la de los mundos posibles en la novela, remito al lector al Capítulo sobre «Mundos salientes» en la obra de Pavel (1995: 59-91)

⁶ Nos referimos a la lectura propuesta por Cortázar al inicio de la novela, que invita al lector a seguir un recorrido de lectura diferente al convencional (de inicio a fin) y realizar «saltos» entre capítulos. La independencia del lector respecto al autor es mayor si se sigue la insinuación de leer los capítulos en cualquier orden.

abierta como novela posmoderna, tomando como criterio la performance o participación. Cada vez nos queda más claro que algunos textos de nuestra vanguardia local son modernos y algunos otros serían posmodernos.

La décima condición de Hassan, el Construccinismo, se vincula muchísimo con la teoría de la ficción porque introduce la noción de mundos alternativos. En este grupo podemos incluir a las distopías y también a las obras abiertamente fantásticas que, sin llegar a ser utopías, introducen sucesos difícilmente correspondientes con la lógica del mundo vivido, no literario. Este principio valida la supremacía de la imaginación en la literatura. Para Hassan:

Puesto que el postmodernismo es radicalmente tropológico, figurativo, irrealista —«aquello en que se puede pensar debe ser, sin duda, una ficción», pensamiento de Nietzsche—, «construye» la realidad en «ficciones» postkantianas, en verdad postnietzscheanas. Los científicos ahora parecen sentirse más cómodos con las ficciones heurísticas que muchos humanistas, los últimos realistas de Occidente. (Algunos críticos literarios incluso patean el lenguaje, pensando que así tropiezan con una piedra). Tales ficciones efectivas sugieren la creciente intervención de la mente en la naturaleza y la cultura, un aspecto de lo que he llamado el «nuevo gnosticismo», evidente en la ciencia y el arte, en las relaciones sociales y las altas tecnologías. (1991; 9)

Es discutible la caracterización del postmodernismo como «irrealista». Hay una manipulación de lo real en la novela posmoderna que no siempre termina construyendo mundos alternos. Es correcto que existe la propensión hacia lo irreal y sorprendente, pero

no es un criterio excluyente para definir lo posmoderno. La ciencia ficción y los relatos de anticipación han sido un campo de caza favorito de lo posmoderno porque la forma más sencilla de plantear un mundo que confronte al actual, exagerando sus tendencias definidas o previsibles, es crear una distopía, pero el cruce de varios de los criterios nombrados, y la ausencia de este último, pueden bastar para encontrarnos en terrenos de lo posmoderno, del posmodernismo.⁷

La *Inmanencia*, decimoprimer criterio planteado por Hassan, expresa la conversión de lo natural en cultural y de lo cultural en un sistema semiótico inmanente. Todo está dentro de la mente humana que, mediante un proceso de elaboraciones simbólicas, termina por engullir el universo mismo en un constructo auto referido. Para Hassan «La ironía penetrante de sus exploraciones es también la ironía reflexiva de la mente que se encuentra consigo misma a cada instante. Sin embargo, en una sociedad consumidora tales inmanencias pueden volverse más huecas que fatídicas». Cita Hassan a Braudillard cuando menciona que estas representaciones se vuelven «Ob-scenas» un «vértigo colectivo de neutralización, una evasión hacia adelante que se adentra en la obscenidad de la forma pura y vacía» (Braudillard, 1983: 43)

Como señalamos con anterioridad, esta lista de criterios no se cumple al cien por cien en cada novela o texto de cultura posmodernista. En algunos se podrá hallar la prevalencia de uno o más de ellos, en otros será una mezcla de varios con igual importancia. Las interrelaciones señaladas entre varios de estos criterios apuntan a una posible disminución de la lista, apuntando a definiciones más amplias, pero también con mayores posibilidades de aplicación práctica. En algún sentido, la propensión de lo

⁷ Hacemos hincapié en el uso del término posmodernismo sobre posmodernidad, ya que estamos intentando caracterizar una forma específica de la estética de la posmodernidad, no a esta como tendencia filosófica o periodo histórico. Ya en los límites de la modernidad, pero aún dentro de ella, se puede hallar creaciones *avant gard* que pueden leerse como posmodernistas.

posmoderno hacia lo inefable, su pretensión de rozar lo absoluto, complican este trabajo de resumir los criterios. Es nuestra opinión personal que los más importantes de esta lista son indeterminación, fragmentación, ausencia del yo (ausencia de profundidad), lo impresentable (lo irrepresentable), carnavalización, performance (participación), y construccionismo. La razón es que estos pueden incluir a los que han sido eliminados de la lista de Hassan. Por ejemplo, la ironía y la descanonización pueden ser vistas como componentes de la carnavalización. Probablemente, indeterminación y performance puedan ser unidos como un solo criterio, en el sentido que la indeterminación hace posible la performance del lector. Un texto cerrado, determinista, no admite re-creación o performance, sino recreación e información.⁸

A pesar de tratarse de un listado útil para entender el posmodernismo como tendencia estética, los once criterios de Hassan no logran definir con precisión cómo se manifiesta la estética posmoderna en un texto dado. Nuestro interés central es comprender qué mecanismos retóricos implica esta estética. Estos mecanismos no son necesariamente (tampoco excluyentemente) empleo de tropos y figuras: deben buscarse, además, a nivel argumentativo, en la *inventio*, *dispositio*, *creatio* y *ellocutio*. Creemos que la forma significa, por tanto, debe existir un conjunto de elecciones en el repertorio que *transmitan* posmodernidad. De esta manera, buscamos ligar la condición posmoderna con las realizaciones literarias que podríamos calificar como posmodernistas.

Esta condición (posmoderna) advertida por Hassan y Lyotard pone en evidencia la intensa relación entre el deconstruccionismo y la posmodernidad y explica la abundancia de pensadores franceses dedicados al tema de la posmodernidad y el

⁸ Separamos la particular «re» de «creación» para subrayar la condición demiúrgica del disfrute simple (recreación). Asimismo, la «performance» supone un grado de lectura en el cual el lector no solamente se informa del contenido del texto; además, se hace parte de la construcción del sentido. La performance es el acto que permite la «Re-creación».

posmodernismo que fuera después enriquecida con aportes desde el mundo anglosajón, entre los que habría que recordar el trabajo pionero de David Antin (1972). Perry Anderson (2000) menciona que

Antin ajustó cuentas con todo el elenco de los consagrados, desde Eliot y Tate hasta Auden y Lowell, atacando de refilón incluso a Pound, a los que veía como representantes de una tradición subrepticamente provinciana y regresiva cuyas inclinaciones métrico-morales nada tenían que ver con la genuina modernidad internacional –la línea Apollinaire, Marinetti, Jlébnikov, García Lorca, József y Neruda-, cuyo principio era el collage dramático. (25)

Jameson, postula una etapa del capitalismo actual que reconoce como “tardío”. Su trabajo fundacional *Posmodernismo: La lógica cultural del capitalismo tardío*, (2012) realiza esta lectura biunívoca en la cual cada elemento de la ecuación responde a una lógica mutua de determinaciones, reflejos y retroalimentaciones. La postmodernidad es una condición engendrada por la naturaleza del desarrollo de las normas y reglas de mercado que se amplían para cubrir todas las esferas de nuestra existencia. Al resumir las posiciones de los diferentes pensadores acerca de la postmodernidad, Jameson afirma que “El asunto es que estamos dentro de la cultura del posmodernismo a tal extremo que su repudio facilista es tan imposible como complaciente y corrupta es cualquier celebración igualmente facilista de ella”. (Jameson, 1999: 48-49)

Terry Eagleton (2006) ya lo había anticipado. La lucha por el dominio del arte como ámbito de producción y circulación de bienes, posible por la fetichización de lo cultural, es la última batalla para consolidar a nivel ideológico la preeminencia de la condición postmoderna en la cual nos ha tocado vivir. Citando el caso de la formación

del predominio burgués en la modernidad, resume su posición sobre las relaciones entre estética, ideología y política:

... si la categoría de lo estético asume la importancia que tiene en la Europa moderna es porque al hablar de arte habla también de todas estas cuestiones, que constituyeron el meollo de la lucha de la clase media por alcanzar la hegemonía política. La construcción de la noción moderna de artefacto estético no se puede por tanto desligar de la construcción de las formas ideológicas dominantes de la sociedad de clases moderna, así como, en realidad, de toda una nueva forma de subjetividad humana apropiada a ese orden social (Eagleton, 2006: 53)

La mayor dificultad ya ha sido expuesta por García Bedoya (2012): nos encontramos inmersos en la postmodernidad; es la dominante cultural y social de nuestro tiempo (p.113). Por lo tanto, asumir una perspectiva sobre la postmodernidad es una tarea propensa a teñirse de subjetivismo.

Quizá debido a la condición única de los sujetos en un mundo que ha anulado distancias temporales y físicas, la descripción de los sujetos generadores de cultura a la sombra de los reflectores de la postmodernidad, se aproxima a aquella de los apologistas de la misma en más de un aspecto. La configuración del mundo postmoderno fuerza la migración. En un sentido amplio, si el sujeto periférico no migra hacia el centro, el centro vendrá por él y lo hará bajo la forma de la colonialidad del saber; es un proceso o vía de sentido doble, del centro hacia la periferia y de la periferia hacia el centro. Las descripciones de los sujetos postmodernos propuestas por Bhabha (2002) y Appadurai

(2001), son versiones de sujetos que viven la migración. Deberíamos preguntarnos si esta migración es meramente física y temporal, o si podemos leerla como un fenómeno más amplio, como vivencia cultural desligada de los límites físicos vencidos por la anulación de las distancias y el incremento de las porosidades del sujeto que en los 60s y 70s se leyeron como transculturación, hibridez, heterogeneidad. En la historia reciente de estas categorías y sus encuentros y desencuentros, veremos como el sujeto migrante puede resultar central en la configuración de la cultura postmoderna y su estética y lo graficaremos en el caso de la novelística de Mario Vargas Llosa.

Existe, y ya lo ha notado García Bedoya (2012), un grupo de teóricos que considera a Borges como un iniciador de la narrativa postmoderna. (p. 117). Sin embargo, este mismo autor señala, y es una posición con la cual concordamos, que los autores citados por estos teóricos, y otros que se añadieron a esta lista como Nabokov, Beckett, Robbe-Grillet e incluso todo el *Nouveau Roman*, no formarían parte de la estética propia del postmodernismo. Lo correcto sería considerarlos como vanguardistas o modernistas, (p. 122) cantos de cisne que aparecen en el periodo que Eric Hobsbawm (1999) denomina la “muerte de las vanguardias” que se acelera cuando se pasa de la lógica de la evolución del arte a la del consumo masivo.

La modernidad suponía que el arte era progresivo y, por consiguiente, que el estilo de hoy era superior al de ayer. Había sido, por definición, el arte de la “vanguardia”, un término que entró en el vocabulario de los críticos hacia 1880. Es decir, el arte de unas minorías que, en teoría, aspiraba a llegar a las mayorías, pero que en la práctica se congratulaban de no haberlo logrado aún (p. 509)

La modernidad en el arte se derrumba cuando la masificación de la cultura impone el horizonte de expectativas por encima del evolucionismo estético de los autores, ensimismados en producir obras y textos que el público masificado difícilmente podría elegir o preferir. Es decir, permitiendo el acceso de la poética de la cultura de masas en el mundo de la gran literatura o el gran arte, en general. Se ha señalado además que el retorno a la narratividad, entendida como el privilegio de la fluidez de la trama como elemento central desplazando a la experimentación, sería una característica adicional de la narrativa post moderna. Cabe sin embargo hacer una precisión formal; en la composición de las obras de arte, y de manera más marcada en aquellas producidas en el traspaso de una poética a otra, se hace evidente la mixtura de procedimientos, así, en algunos casos encontraremos textos que si bien están generalmente diseñados para generar el placer de conocer una trama (privilegiando la narratividad), aún evidencian chispazos de experimentación, pero ya como parte del repertorio. La novela postmoderna hace referencia a lo canonizado, a lo académicamente reconocido como elevada técnica literaria, lo emplea, pero lo traduce al lenguaje de las masas, dosificando la aparición o la intensidad de la experimentación.

Otro señalamiento en cuanto a la temática de la literatura postmoderna es su acercamiento a géneros propios de la cultura de masas (policial, novela de aventuras, el erotismo y el humor). La dimensión humana se simplifica hasta convertirse expresión de un género prediseñado, cercano a lo que Perniola (2008) llamó la “Sensología”, la reivindicación de lo ya sentido, contra el “más allá” evolucionista de la vanguardia. La literatura postmoderna, en contraste con la vanguardia experimental, plantea ciertas reglas que facilitan esta aproximación entre el gran mercado y la obra literaria. Estas reglas van más allá de las generalidades epistemológicas y pueden llegar, incluso a distinciones

retóricas. Nos atenemos al estudio de Connor *Postmodernism and literature* (2004). Para este autor existen tres características que definen a la narrativa post moderna: el manejo del tiempo como sucesión, la perspectiva unívoca del narrador y el cambio de la importancia de la orquestación o la estructura contra la exposición pictórica. En palabras de Connor

...many modernist novels are also much concerned with the multiplication of voices and perspectives and the concomitant difficulty of orchestrating those voices and perspectives. But one of the ways in which this orchestration takes place is by displacing questions of voice into questions of point of view. Rendering the question "Who speaks?" in the form of the question "Who sees?" makes it a question of a position rather than of an event. (2004: 63)

El empleo de la traducción literal de "event", suceso o evento, es una clave que aporta a la comprensión del espíritu postmoderno. No interesa analizar lo que ocurre, esa es labor de recolección de múltiples puntos de vista y su contrastación; lo que interesa es el suceso o evento como eslabón de la trama. El éxito de las formas de comunicación masiva radica más en su capacidad de difundir el evento y "estar enterado", participar del mismo tal como se participa de "lo ya sentido" (Perniola 2008). La banalización de la estética contemporánea es un rasgo más de la vivencia postmoderna. Por otro lado, algunas narrativas de la postmodernidad se centran más en la voz que en la perspectiva o la mirada. Son un esfuerzo por construir una voz en lugar de generar una perspectiva y, a la vez, por "...more than just changing the axis of analysis, so that, instead of attending

to what is simultaneous in narrative, one would attend instead to what is successive”.

(Connor, 2004: 65)

El tiempo, concebido como una secuencia lineal en la novela, desarrolla una trama consecutivamente, en lugar de confluyentemente y desde variadas perspectivas, como lo hace la novela de la modernidad, o vanguardia. De esta forma se define los elementos constituyentes de la narrativa postmoderna: abandono de la perspectiva múltiple, preeminencia de la secuencialidad temporal y simplificación de la estructura. El enfrentamiento de lo inconmensurable, evadido en el arte postmoderno, contrasta con el intento de las vanguardias por rendir cuenta de ello multiplicando la perspectiva, complicando la estructura y trabajando sobre diversas líneas temporales.

Sin embargo, permanece vigente la pregunta inicial: ¿qué define a un texto como posmoderno? Ante el meticuloso desmembramiento de cualidades del texto posmoderno realizado por Hassan, el crítico, el estudioso de la literatura, podría cuestionarse si todos los elementos desarrollados por Hassan son indispensables y, si no lo son, ¿cuántos de ellos bastan para calificar a un texto como posmoderno? Si asumimos la lista como descripción condicional, corremos el riesgo de no hallar textos que cumplan con todos los elementos incluidos en ella. El mismo Hassan es consciente de esta indeterminación ya que sostiene al terminar su revisión que

Esos once «definiens» vienen a ser una cantidad irracional, quizás un absurdo.

Yo debería quedar muy sorprendido si equivalieran a una definición del postmodernismo, el cual sigue siendo, en el mejor de los casos, un concepto equívoco, una categoría disyuntiva, doblemente modificada por el ímpetu del fenómeno mismo y por las percepciones cambiantes de sus críticos. (En el

peor de los casos, el postmodernismo parece ser un ingrediente misterioso, aunque ubicuo —como el vinagre de frambuesa, que convierte instantáneamente cualquier receta en *nouvelle cuisine*. (10)

La mirada de Hassan parecería haber realizado un desplazamiento panorámico sobre textos reputados como posmodernos y, al identificar elementos comunes, haber construido una receta a partir de los platillos servidos, si es válida la metáfora. En terrenos artísticos, este parece ser el procedimiento condicionado por la naturaleza de los objetos de estudio: partir de ellos para, a través de la observación, definirlos como conjunto. Recordemos que anteriormente señalamos la incredulidad del mismo Hassan respecto a la exhaustividad de su lista de “*definiens*”.⁹

Si aplicamos la teoría del acontecimiento (Baudiou, 2010) veremos que una singularidad ha devenido múltiple, un hallazgo estético, poético, se ha generalizado sobre el panorama de la escritura global o, como podría afirmarse también, las condiciones materiales en las cuales se produce el texto se han corporeizado, reificado, actuando sobre el repertorio. Las herramientas para construir el texto, lo que se llamaba hace algunos años, la retórica, han sido modificadas para adecuarse al nuevo producto que se exige. La procedencia múltiple de los textos reputados como posmodernos, hace pensar que este asalto al repertorio se genera en una condición global, en un cambio definido inicialmente como singularidad o acontecimiento que ha llegado a ser un múltiple por interacción de

⁹ Hassan presenta las características del posmodernismo en un intento por justificar el pluralismo crítico a partir de lo que él llama las “indeterminancias” del posmodernismo, inmanencias no determinadas. Esta suerte de definición de lo que no quiere ser definido, o no quiere definirse, justifica la multiplicidad de enfoques válidos sobre la teoría y la crítica literaria. El posmodernismo ha generado una suerte de “todo vale”, un terreno capaz de soportar cualquier acercamiento. El objeto sigue determinando su método, pero es la indeterminación del objeto lo que condiciona la no determinación de un método y la aplicabilidad de todos

los diversos elementos que componen el quinteto de Even-Zohar.¹⁰ Así, a nivel del repertorio actuarían los 11 elementos descritos por Hassan (independientemente de cuántos de ellos lo hagan a la vez y en un mismo texto); a nivel de la Institución, los mecanismos de canonización habrían incorporado, a través de la Academia, los cambios en el repertorio como modélicos; el receptor o público, modelado por fuerzas provenientes de la Academia y de la presión del mercado (*marketing* literario) ajustaría sus expectativas a un nuevo horizonte negociado entre Academia e Institución por la mediación del Mercado. Finalmente, el productor o autor terminaría incorporando de forma consciente o inconsciente, el nuevo repertorio; un ajuste al horizonte de expectativas que calza con justeza con el apego a lo que Perniola (2008) llama *lo ya sentido* para dar forma a una *sensología*, que operaría de manera similar a la ideología, un *horizonte de sentido y sensibilidad* compatible con un *horizonte de pensamiento* o pre concepción del mundo, si se permite combinar la teoría de la recepción de H. R. Jauss (2013) con propuestas tan posteriores como la de Perniola.

Entre los pensadores locales, quizá el que ha dedicado mayores esfuerzos a investigar las características de la novela posmoderna sea Carlos García-Bedoya, quien teniendo a la vista las probables complicaciones que origina el empleo del termino Moderno como periodo previo al posmoderno, prefiere emplear el término posvanguardista, asumiendo que lo que llamamos modernismo literario sería equivalente a la vanguardia. Ciertamente, es una perspectiva correcta ya que el modernismo es una etiqueta atribuible al movimiento literario surgido en América Latina a inicios del siglo XX. García-Bedoya menciona preferentemente las características de raigambre cultural (accesibilidad del texto e incorporación de la cultura de masas), sin ingresar al terreno

¹⁰ Aludimos a los cinco elementos del polisistema definidos por él: Productor-autor, Institución-repertorio, Receptor-lector, Mercado-producto, Texto

propiamente retórico estilístico. Incorpora una tercera característica más retórica en el sentido de estructura e intencionalidad del discurso al referirse a la obra de Vargas Llosa:

La opción por el posvanguardismo lo conducirá a explorar la otra faceta narrativa central de esta vertiente, la de la novela histórica, alcanzando, como lo destacó generosamente su adversario ideológico Ángel Rama, altas cotas de excelencia estética. *La guerra del fin del mundo* es sin duda el exponente más relevante en América Latina de esta opción por la novela histórica. (2012; 122-23)

García-Bedoya precisa con corrección que el posvanguardismo de la novela histórica y por extensión de *La guerra del fin del mundo* se define como la opción del *remake* (y todas las variantes de *neo* identificables), característica que podría englobarse dentro de la más general de “adopción o inclusión de la cultura de masas”. Esta lectura es coherente con su selección de los rasgos determinantes de la narrativa posvanguardista que son para él “el privilegio de la trama y el diálogo con la cultura de masas” (2012: 119).

Alfonso de Toro (1991), inicia su reflexión sobre la naturaleza de la narrativa posmoderna en América Latina definiendo qué es la posmodernidad en términos generales:

Bajo “postmodernidad” entendemos un fenómeno histórico-cultural, que aparece después de la “modernidad” (ésta va desde 1850-ca. 1960..., de Baudelaire a la nueva novela y *nouveau roman*), es decir, en el último tercio de nuestro siglo.

Entendemos la postmodernidad no sólo como una consecuencia de la modernidad, como una “habitualización”, una continuación y culminación de ésta, sino como una actividad de “recodificación iluminada, integrativa y pluralista”, que retoma y reconsidera un amplio paradigma, en especial de la cultura occidental, pero no solamente de esta, con la finalidad de repensar la tradición cultural y de esta forma finalmente abrir un nuevo paradigma, donde se termina con los metadiscursos totalizantes y excluyentes y se boga por la “paralogia”, por el disenso y la cultura del debate. Yo osaría calificar la postmodernidad como un “Renacimiento recodificado”. (443)

De Toro es un consagrado estudioso de Jorge Luis Borges, a quien considera como iniciador de la vertiente postmodernista en la literatura Latinoamericana. En el mismo artículo citado, recupera algunas características del discurso postmodernista de Borges y, a continuación, la caracterización de la narración misma. Reconoce los siguientes elementos: a) Tono científico (mimesis científica como juego: superación del realismo decimonónico que era una mimesis científica tomada en serio): citas de revistas filológicas, textos y autores existentes y no existentes; b) Autor omnisciente; c) Fabula consistente con una acción, lugares tiempos y personajes bien delineados, mas luego "deconstrucción", mascara, disolución, difusión; d) Ambigüedad, resistencia a la interpretación; e) Alusión, sin solución; f) "Deconstrucción" de lo dicho, constitución de significados y su "deconstrucción" en significantes; g) Alusión autobiográfica; h) Mezcla absoluta de realidad y ficción, sin implicaciones ontológicas; i) Reflexión sobre la escritura y lo narrado; j) Pseudo-localismo (pseudo-neocostumbrismo/pseudo-realismo); k) Mito entre historia y lenguaje: semiotización, disgregación diseminación del mito; l) Disolución del narrador en tercera persona que se pierde a través de las contradicciones

en su discurso, en primera persona: tiene muchas identidades y ninguna, es narrador y personaje a la vez, en relación consigo mismo o disociado; m) Colectividad y repetición: la disolución del creador y del mito del genio; el texto como origen de la productividad; n) Lector como activo co-autor: descodificación, "deconstrucción" de segundo grado. (456-457). Así, para De Toro,

A pesar de ser J.L. Borges el primer autor postmoderno, su discurso no desenlazó un paradigma, sino, como hemos indicado, éste se constituye en los años 60. Debemos indicar que la obra de Borges se descubre como postmoderna partiendo de una perspectiva retrospectiva, así como Kafka se puede comprender a través de Borges (según éste mismo), así se entiende la postmodernidad por medio de Borges, de la misma forma como partiendo de Lyotard y Vattimo, se descubre a Foucault y Derrida”. (1991; 460)

A partir de esta lectura de los cuentos de Borges, De Toro construye una propuesta para identificar hitos postmodernistas en la literatura Latinoamericana. Lo interesante en su propuesta es que procede uniendo características halladas en Borges que se repiten de forma aleatoria en otras obras de autores posteriores. Su descripción de elementos postmodernos funciona como una lista no exhaustiva, según la cual no es necesario que se cumplan todos los elementos de la producción borgeana, basta con que unos cuantos de ellos asuman el rol de principios elementales de construcción o intencionalidad del texto para reputarlos como postmodernistas. Para él, *Rayuela* (Cortazar 1963) sería “La novela del metadiscurso, de la intertextualidad, deconstrucción

e introspección” (1991; 461). Existiría un segundo grupo de novelas del discurso de masas (1968 en adelante), compuesto por

[...] novelas tales como las de Manuel Puig *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973), *El beso de la mujer araña* (1976), Mario Vargas Llosa *La tía Julia y el escribidor* (1977), Gabriel García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* (1987) y Antonio Skármeta *Matchball* (1988). (De Toro, 1991; 462)

Otro grupo es el de las novelas intrahistóricas “como las de Alejo Carpentier, *El recurso del método* (1974), García Márquez, *El otoño del patriarca* (1975), Carlos Fuentes, *Terra Nostra* (1976), Roa Bastos, *Yo el Supremo* (1977), Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* (1983) y García Márquez, *El general en su laberinto* (1989).” (Ibidem)

Aunque esta distribución emplea un criterio cronológico añadido al retórico, este es empleado de manera laxa, ya que algunas novelas del segundo grupo (intrahistóricas) por criterio temporal podrían estar en el tercer grupo, pero el criterio de catalogación hace que esta incorporación sea imposible; aunque *El amor en los tiempos del cólera* haya sido publicado en 1987 sería impropio catalogarla como novela intrahistórica. El criterio de composición (retórico) pesa más que el cronológico. Otra apreciación que surge del cotejo de las listas es que Vargas Llosa es incluido en el grupo postmodernista recién desde el año 1977¹¹, con *La tía Julia y el escribidor*.

¹¹ Cabe preguntarse por qué no desde la publicación de Pantaleón y las visitadoras en 1973, aludiendo al humor y la estética del pastiche, con mayor razón si el discurso narrativo paródico, el humor y la ironía forman parte de la lista de elementos del discurso postmoderno borgeano diseñada por De Toro.

Algunas lecturas con menor profundidad logran sintetizar en pocas líneas la sensación general que produce la contraposición de las novelas del periodo conocido como el Boom de la literatura latinoamericana con la producción de fines del siglo XX. Tal es el caso de Nelson González-Ortega (1999) quien señala cómo

...En cuanto a la forma, la técnica y el lenguaje de la novela, se pasa del relato trascendental, monológico, épico y grandioso, denominado por Lyotard "Le grand récit" y ejemplificado en las novelas del "Boom" de García Márquez, Fuentes y Vargas Llosa al relato intrascendente, dialógico, cotidiano, personal y lúdico, en el que las voces discordantes y fragmentadas de narradores y personajes son completadas por el lector en su acto de recepción e interpretación literaria, como sucede en las novelas *Cobra* (1975) de Severo Sarduy, *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit; y *Las andariegas* (1984) de Albalucía Angel. En fin, se pasa de la novela del "Boom" -caracterizada por la construcción de estructuras novelísticas complejas, por la elaboración de espacios novelísticos nacionales y continentales, así como por la experimentación o mezcla de diversos enunciados-, a la novela del post "Boom", - caracterizada por el empleo de estructuras poco complicadas, por espacios locales y reducidos, por un lenguaje llano y coloquial y, a menudo, sin una dirección semántica determinada. (5)

Respecto al componente temático advierte:

... temáticamente, se pasa de la narración de un "ethos" histórico, colectivo, continental y nacional a la narración de un "pathos" intrahistórico, individual,

urbano y hasta doméstico. El estilo que predomina en la novela finisecular apunta a una narrativa conversacional de tema aparentemente banal y a una intención autorial (sic) de experimentación lúdica con el lenguaje. (Ibidem)

Aislando los componentes de la novela actual, postmoderna, según González-Ortega, podemos construir la siguiente lista de características: a) Estructura poco complicada; b) ambientación en espacios locales, reducidos; c) empleo de lenguaje llano, coloquial; d) dirección semántica indeterminada; e) *pathos* individual, urbano, doméstico; f) narrativa conversacional, banal; g) experimentación lúdica con el lenguaje. Luego de una revisión de la producción literaria latinoamericana post boom, González-Ortega modifica la lista de la siguiente manera:

En suma, los aspectos sobresalientes de la narrativa latinoamericana de fines del siglo XX son a) novelas de estructuras narrativas simples, b) novelas con tramas o argumentos entretenidos y fáciles de leer, donde predominan las narrativas conversacionales; c) novelas que presentan recurrentemente la dialéctica de lo cotidiano y la estética de lo banal; d) novelas, en las que, con frecuencia se emplea la parodia a nivel formal, verbal y temático para cuestionar la historia oficial, nacional y continental de América latina; e) novelas escritas por los mayores escritores del "Boom", como Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa y Donoso que, por convicción literaria o por conveniencia comercial, han renovado su escritura y han incorporado en sus textos más recientes rasgos del postmodernismo literario; f) novelas de tema y tono eróticos que son escritas y leídas por un número creciente de mujeres, con narradoras que, unas veces, desde

perspectivas femeninas, describen los cuerpos de mujeres y varones y sus relaciones sexuales y, otras veces, a través de la llamada por la crítica feminista "escritura del cuerpo" se apropian del lenguaje sexista de hombres y mujeres para parodiar el falocentrismo y socavar el poder del discurso hegemónico masculino; y g) novelas en las que se incorporan discursos provenientes de la alta cultura, de la cultura popular y de diversos ámbitos privados e institucionales de la sociedad contemporánea. (González Ortega, 1999; 13)

La mayor variación está en la inclusión de lo que ha denominado mini discursos, por ejemplo, f) tema y tono eróticos, d) el empleo de la parodia, e) la “renovación” de la escritura de los autores del “boom” y g) la contaminación entre alta cultura y baja cultura (o cultura de masas).

Existe una confusión evidente de niveles en la propuesta de González-Ortega y parte de la separación de la narrativa contemporánea en varios tipos de discurso, uno de los cuales sería el posmoderno. Por ello, cuando caracteriza a la novela latinoamericana de fines del siglo XX separadamente, según Técnica y lenguaje (Curso), Componente temático (Recurso) y Discurso, repite u obvia elementos que son atribuibles a la narrativa en su conjunto como corpus. Esta separación transmite una visión de lo posmodernista que obvia la posmodernidad como fenómeno más amplio y que influiría en el Curso y el Recurso, no solamente en el discurso. Cuando diferencia los discursos de nuestra narrativa de fines del siglo XX presenta 5 tipos: “Crítico-Literario, Urbano-Musical, Marginal, Policial y Posmoderno”. Para González-Ortega, el discurso posmoderno se caracteriza por la inclusión de mini discursos propios de la episteme posmoderna: “a) una re-escritura paródica de la historia latinoamericana; b) un mini discurso erótico y la escritura femenina; c) una fusión del discurso privado y una experimentación lúdica con

el lenguaje; d) una presentación temática de la emigración y de la globalización de la economía y de la comunicación; y e) una fusión entre alta cultura, cultura popular y sociedad de consumo”.(1999; 212)

De la lista que presentó como aspectos sobresalientes de la narrativa latinoamericana, solamente “a) estructura narrativa simple”, y “b) tramas o argumentos entretenidos y fáciles de leer, donde predominan las narrativas conversacionales”, no están incluidas en su caracterización del discurso posmoderno, aunque ciertamente corresponden a su naturaleza de lógica cultural del *late capitalism* y su construcción de un mercado global y homogéneo.

Un esfuerzo importante por entender y establecer la naturaleza de la narrativa posmodernista en una literatura nacional específica es el libro de Lozano Mijares *La novela posmoderna española* (2007). En el índice del capítulo II, “Posmodernidad y novela”, encontramos los elementos que la autora propone como distintivos de la narrativa posmodernista citados en los títulos de los sub capítulos: visión del mundo como problema ontológico, sujetos múltiples y paradójicos (los llama “sujeto débil”), espacio heterotópico y confusión temporal, uso de meta estructuras (meta referencias, pastiche, parodia, apropiación), anti discurso basado en micro estructuras, hedonismo y fin de utopías, referencia a la cultura de masas como mecanismo de democratización estética. (2007; 5)

Bajo la afirmación “visión del mundo como problema ontológico”, la autora refiere a la modificación de la incertidumbre vanguardista-modernista respecto a la realidad. En la obra postmodernista, el propio sujeto se percibe fragmentado y caótico (2007; 155) y entonces aparecen “la ironía cínica, la ontología problemática: ya no se trata sólo de cómo puedo yo conocer el mundo penetrarlo, reorganizado, sino de cómo, una vez asumida la imposibilidad de cualquier explicación, me enfrento a él, vivo en él.

Nuestra relación con lo real ha perdido la sólida base de referente representable, y nuestra conciencia es incapaz trascenderlo, por lo que la realidad se desvanece, convertida en imagen, y él se conforma, irónica y lúdicamente, con esta pérdida.” (Ídem)

La construcción de “sujetos débiles” en la literatura posmodernista nace de la propuesta deconstruccionista de la “muerte del autor” (Barthes 1993), aunque esta definición aparece por primera vez en la obra de Gianni Vattimo, se lee luego como “sujeto semiótico” y finalmente deviene en “sujeto posmoderno”. En palabras de Lozano Mijares:

El sujeto posmoderno, sea cual sea su modalidad, imprime a los protagonistas de las novelas un afán de deconstrucción no sólo de su propia identidad y psicología, sino también de su relación -o, más bien, incapacidad de relación- con los otros. Veremos más adelante cómo influye \ en los contenidos de las novelas: percepción esquizofrénica de la realidad, incomunicación, fragmentación de las emociones, pérdida de sentido del mundo, paranoia espacio-temporal, ausencia de relación entre el cuerpo y la mente. (2007; 169)

Ni siquiera la introducción del “yo” en la novelística posmoderna permite superar la “debilidad” del sujeto con su supuesta realidad porque

...funciona como mundo yuxtapuesto que también desestabiliza ontológicamente, y causa el mismo efecto que la introducción de personajes de otras novelas o de personajes históricos en la ficción: individuos (o el

propio autor) pertenecientes a esferas ontológicas totalmente separadas aparecen juntos, en un mismo plano, violando los límites ontológicos. (Ídem)

El surgimiento del espacio heterotípico, según Lozano, se da a partir de la indeterminación de ese sujeto “débil” posmoderno porque al no haber sujeto el tiempo y el espacio se desintegran, el espacio es un “no-lugar”. Es un entorno ideal para la creación de distopías en las que coexisten elementos de distinta procedencia espacial y temporal.¹² Existen algunos micro escenarios clave para definir un “no lugar”, para Lozano, “los no-lugares por excelencia son los centros comerciales, los aeropuertos, las estaciones de servicio, los multicines, los gimnasios, pero también, en la era de la globalización, las propias ciudades, cada vez más semejantes entre sí... (2007, 173)

Macroestructuras es un término que emplea Lozano para agrupar el empleo de la metaficción, la recursividad, el pastiche, la parodia y la apropiación. Lo que estos recursos tienen en común es comportarse como insertos dentro de una estructura mayor, que sería la macroestructura. Esta nueva estrategia de composición cuestiona la seguridad metadiscursiva de los textos vanguardistas o modernistas, porque, como señala Lozano:

Una estructura recursiva llevada al límite nos conduce a una *heterarchy* o “heterarquía”, una estructura de múltiples niveles en la que no existe una diégesis principal, puesto que no se puede discernir qué nivel es jerárquicamente superior, cuál es secundario. (2007; 176)

¹² El ejemplo clásico es el escenario de la película de Ridley Scott Blade runner, en la cual se presenta una ciudad de Los Ángeles que parece una ciudad oriental para la cual la única forma de identificarla es confiar en los subtítulos que la nominan.

Seguidamente, Lozano señala que estos recursos, que privilegian la versión, la replicación descontextualizada o recontextualizada, sustentan la creencia posmodernista sobre la imposibilidad de escribir algo nuevo. La famosa frase *make it new*, enunciada por Pound, grafica en pocas palabras la esencia de la vanguardia, mientras que la novela postmodernista podría definirse, parafraseando a Pound como *make it again*, “vuelve a hacerlo”. El relato que mejor expone esta nueva mirada sobre el texto previo es *Pierre Menard, autor del Quijote*, de Jorge Luis Borges. El texto es idéntico, pero su lectura en tiempo de Cervantes y la lectura actual prefiguran dos sentidos diferentes. La decodificación genera el texto, este no es preexistente a la lectura, no tiene un sentido pre definido. (Ídem)

A nivel microestructural, la lectura literal de la metáfora o de lo alegórico, constituyen la base de una discursividad que indetermina en qué orden de la realidad transcurre la diégesis, en el figurado (inexistente) de la metáfora o en el referido (existente) de la misma figura. Este concepto constituye, según la autora, quien se apoya en Mc Hale (1987) y Zavala (1991), el puente principal entre las teorías de Bahktin sobre lo carnavalesco y lo polifónico y la estética posmoderna.¹³ Para la autora, el grupo de escritores que componen el boom latinoamericano incluiría a escritores posmodernos y vanguardistas. Así, García Márquez, con *Cien años de soledad* sería un ejemplo de lectura literal de la alegoría. Macondo, alegoría de América latina, aparece como un fin en sí de la diégesis. La lectura de *Cien años de soledad* es, para el lector, el desciframiento del destino del pueblo inventado, no una representación poética de América latina.

¹³ La principal crítica a esta conexión radica en el hecho de que las herramientas teóricas de Bahktin se aplican expresamente al mundo medieval y no son una profecía sobre la estética de algún movimiento estético por venir. Esta incorrecta apropiación de lo bahktiniano es equivalente a ciertas lecturas que ven posmodernismo en obras como el Quijote o Tristram Shandy.

El penúltimo componente de la narrativa posmodernista para Lozano, hedonismo y fin de la utopía es tomado del mapa temático de la escuela posmoderna propuesto por Ceserani (1997). El hedonismo o búsqueda del disfrute del yo se evidencia en lo siguiente:

...lo lúdico será un elemento fundamental en la novela posmoderna: destruidos los grandes ideales, inmersos los sujetos posmodernos en el desencanto del fin de la utopía y en la sociedad de consumo del sueño y deseo, la feroz competitividad de la sociedad posmoderna, que se rige por el éxito individual, ante la imposibilidad de grandes empresas colectivas, convierte a vida humana en una serie sincrónica de partidas mortales que siempre se juegan contra alguien y en las que todos estamos involucrados como jugadores o actores, representando un papel (2007; 187)

La pretensión lúdica, el refocilamiento en la forma por sí misma y el disfrute en el juego de ingenio evidente en macroestructura y micro discursos, es consistente con el abandono de la ulterioridad del texto, su sentido colectivo. La parodia, el pastiche, la ironía, la indeterminación y el gusto por los finales indefinidos o múltiples se inscriben dentro de esta perspectiva lúdica. La relación de esta con el fin de la historia o de las utopías, de los proyectos comunes, es evidente en la indeterminación espacial, temporal y en la negación del sujeto. Si el sujeto individual es problematizado, con mayor razón lo será el sujeto colectivo.

Por último, el acercamiento a la cultura de masas es presentado por Lozano como un vínculo entre las leyes del mercado y la estética posmodernista. Señala Lozano:

El posmodernismo está íntimamente relacionado con la consolidación del fenómeno de la masificación del arte: la industria de la cultura, como cualquier otra, está firmemente basada en la economía de mercado, y la novela posmoderna así lo atestigua. (2007; 189)

Este acercamiento presenta una complicación adicional, la definición de lo literario, en cuya discusión interviene otro concepto, el de paraliteratura, lo que se definía como textos producidos para consumo masivo como una suerte de versión popular de lo literario. Esta condición es una variante de lo paródico en sentido inverso: se parte de una forma textual y se construye otra que alude a la primera en otro contexto (sería el del mercado masivo). Detrás de esta mirada sobre lo literario, tributaria de los postulados de Umberto Eco (se cobija una posición respecto al componente sociológico del arte ya que

... la cultura de masas y el arte para el consumo hacen ya inútil que nadie margine culturalmente a nadie. Es decir, la democratización de la cultura ha invalidado el desprecio hacia la paraliteratura y hemos pasado de un extremo a otro: de una situación elitista generalizada -posición de los apocalípticos de Eco- a una no-diferenciación entre lo que estéticamente es válido y lo que no lo es -situación de los integrados-. (2007; 191)

Esta aproximación a la cultura de masas se define como la apropiación de características de géneros paraliterarios, novela policial, romántica, comedia, erotismo, etc. por parte de los autores reconocidos como canónicos, propicia la formación de un

nuevo conjunto de obras, una intersección entre lo literario o canonizado y lo paraliterario, aunque para fines académicos, se les siga reconociendo como componentes del conjunto de lo literario. Lo esencial para mantener esta pertenencia y no separar los procesos de canonización de la adscripción a la estética posmodernista es la aceptación de los procedimientos textuales propios de la estética posmodernista como parte del repertorio de la literatura y no de lo paraliterario. Desde esta perspectiva, la pertenencia o no de la obra a un conjunto u otro no la da la obra por sí misma, es una atribución que se sustenta en el autor y en la intencionalidad, una diferenciación que cada vez se hace más difícil mantener o sustentar.

Repasando los listados de elementos que definen a la narrativa actual como posmodernista, podemos forzar una síntesis a manera de propuesta. Un elemento central y evidente en todos los listados es la meta ficcionalidad, que incluye una serie de recursos estructurales y discursivos (metaforización, versión, pastiche, parodia, etc.). Esta característica se encuentra en todas las listas y constituye una variante si no infaltable al menos altamente prevalente. Hacer que un texto hable al incluirlo en otro o construir un relato sobre la base de otro es el mecanismo más socorrido. Es uno de los elementos aportados por Borges y quizá la razón principal por la cual algunos autores consideran a este autor como un posmodernista *avant la lettre*.

La individualización del relato sería el segundo. Este elemento se hace evidente en el auge de la narrativa del yo, en el lugar central que ha encontrado la significación lograda por la experiencia individual por encima de las historias colectivas. Así, se construye una colectividad diferente a la social, política o nacional (por citar algunas). Esta nueva colectividad se estructura alrededor de una experiencia vital compartida con el lector; ya no configura un sujeto colectivo al interior del texto, este vínculo se desplaza al exterior del mismo y une al autor y el receptor, lo que se explica desde la teoría de la

recepción y el denominado “triunfo del horizonte de expectativas” y, segundo, el concepto de *lo ya sentido* tomado de Perniola (2008); una sensología que opera como validación del texto ante el lector. Este nuevo sujeto, indeterminado, impreciso y desarraigado, replica la condición esquizofrénica del lector, atrapado en un universo de significantes inconexos al cual no se pretende imponer o proponer un orden de interpretación; lo que se comparte con el lector es una sensación de perplejidad, de presencia invisible de fuerzas que modulan el destino sin ser discutidas ni explicitadas. Así, esta comunión de sensibilidades crea una conjunción poderosa entre productor y consumidor que fortalece un mercado creciente de escala global. Un mecanismo infaltable para lograr este efecto es la indeterminación del sujeto ¿Cómo se indetermina este sujeto? Mediante un juego de versiones y oposiciones en el que partes del texto parecen contradecir a otras en esquemas narrativos que no rehúyen a la incoherencia ni a la desconexión.¹⁴ De esta manera, el personaje, aunque es individual, se hace indeterminado y, por lo tanto, abierto a cualquier identificación. Lo que comenzó como un experimento del existencialismo que presentaba la individualidad sometida a un destino inexplicable que le hace reaccionar de manera ilógica o irracional, es ahora un rasgo definitorio de la nueva novela o la nueva narrativa.

Un tercer elemento es el privilegio de lo anecdótico sobre lo discursivo, aquello que García-Bedoya denomina trama, la historia narrada, como la conoce el público lego. Es útil repasar lo que en semiótica se llama Estructuras de superficie y se divide en componente discursivo y componente narrativo, salvo una diferencia importante. Para la semiótica, el Componente narrativo es el recorrido de las transformaciones de estado que

¹⁴ Una mirada atenta a lo que sucede en un parque explica este proceso. En lugar de disfrutar del entorno apacible, los paseantes están ensimismados en la pantalla del teléfono celular, prestando atención a fracciones artificiales del mundo: Facebook, Twiter, Instagram, etc. Están conectados a lo inconexo, a lo fragmentado, pero desconectados de su entorno inmediato.

sufre un personaje (actor) mientras que el componente discursivo es la suma de figuras sémicas que visten esas transformaciones y el mundo representado. El componente narrativo se compone por secuencias, las cuales articulan el devenir de la anécdota (Bueno, R y Blanco D: 1983). Bajo el esquema de las novelas por entregas se privilegiaba, por ejemplo, lo narrativo, el seguimiento de una intriga, ya que el peso del atractivo del texto reposa en los sucesos o transformaciones de estado. En estas novelas, el fin de una entrega era, sintomáticamente, el momento en el cual se operaba una transformación, dejando para la siguiente entrega el desarrollo de las consecuencias de dicha transformación. Este esquema persiste en la cultura de masas y se aprecia muy claramente en las series televisivas. Las de mayor poder adictivo son aquellas que juegan con este clímax transformativo, reservándolo para los últimos momentos del capítulo para asegurarse la continuidad del espectador. Así, denominamos a este tercer elemento como “Privilegio de la narratividad”.

El cuarto elemento está imbricado con el anterior y es la adopción de la estética y los recursos de la cultura de masas. Las alusiones al cine, a los cómics, a las series televisivas y la apropiación de sus recursos son, unidas al empleo de un lenguaje llano, simple, coloquial y directo, otro componente altamente empleado en la nueva narrativa. La razón de este acercamiento es que los consumidores de cultura de masas son el objetivo comercial de la nueva narrativa gracias a la formación de este espacio comercial-estético que denominamos literatura mundo, espacio que porta una fuerte carga ideológica por la vía de lo ya sentido y de lo que se encuentra dentro del horizonte de expectativas.

Si, siguiendo a Eagleton (1997), concordamos en que la ideología es la puesta en escena de una posición respecto al poder, deberíamos preguntarnos de qué poder hablamos cuando aludimos a un sistema mundo literario, a una literatura mundo. ¿Qué fuerzas han construido este panorama global de las letras? ¿Por qué, si comienza a

construirse desde el conocimiento global del planeta (Siglo XV), es solo cuando se construye un gran mercado literario que este escenario logra unir poética con producción y comercio? Creemos que, de manera similar a como ocurre en los mercados convencionales en los que la reducción de una mercancía a sus elementos básicos¹⁵, más simples, para lograr que se ajuste a todo público, facilita su aceptación, el fenómeno literario ha necesitado operar sobre su repertorio simplificándolo para hacerse asimilable por la mayor cantidad posible de público. Si a esto sumamos la formación de un mercado global, tenemos como condición que el nuevo producto debe ser comprensible por un receptor que, aunque sufre presiones hacia la homogenización, hasta el momento es diverso. Para ello, se hace necesario operar sobre dos criterios; uno proviene de lo más básico del arte literario y el segundo del esquema clásico del primer encuentro de la literatura con las masas. Hablamos de la narratividad y del esquema capitular de las novelas por entregas.

1.1.1. La narratividad como componente central en la estética posmoderna

Como sostuvimos anteriormente, la división básica de cualquier texto narrativo consiste en asumir dos perspectivas de lectura, una del componente narrativo y otra del componente discursivo. Para fines de análisis ambas son revisadas por separado, sobre todo por las corrientes estructuralistas, entre ellas la semiótica. Sin embargo, y a partir de los aportes de la glosemática hjemsleviana, sabemos que existe una interacción entre ambos componentes para construir el sentido del texto. Donde Greimas encuentra

¹⁵ El marketing moderno llama a este proceso “comoditización”. Esta palabra proviene de “comodities”, así conocidos en las bolsas de valores internacionales; productos básicos que requieren mínima transformación para ser comercializados (minerales, trigo, etc)

componente narrativo y discursivo Hjelmslev propone la separación artificial entre sustancia y contenido. Di Girolamo (1982, 13-14), analizando las consecuencias del pensamiento glosemático, establece que la semiótica connotativa es una semiótica (es decir una relación graficada como “/” entre un plano de la expresión y otro del contenido) en la que uno de los planos es una semiótica y que se grafica así: E / C // C.

La disminución o debilitamiento de cualquiera de estos niveles afecta la connotación en conjunto, lo que genera una pérdida de “potencia” comunicativa, un acercamiento del lenguaje a lo denotativo. Sobre todo, si lo que se afecta es el plano de la expresión, lo discursivo, porque, como acabamos de sostener con la lectura de Hjelmslev por Di Girolamo, Expresión y Contenido se enlazan por una función irrenunciable. En la preeminencia de la denotación que supone la apuesta por la narratividad como valor fundamental, se genera esta merma de poeticidad.

El ámbito de las transformaciones de estado es lo que los lectores no estudiosos de la literatura denominan “relato”, la secuencia de hechos que implican el avance de la historia que se narra. No existen textos sin componente narrativo explícito o implícito, pero sí existen textos en los cuales el acento, la firma del autor, se hace evidente mayormente por el segundo componente, el discursivo. En el caso de la vanguardia, y específicamente la latinoamericana, el énfasis en lo formal, lo que corresponde a la forma de la expresión, se tradujo en versiones complejas del arte de narrar, en las cuales los juegos de tiempo y espacio jugaban un papel predominante, sin olvidar otros componentes que se traducen en el ritmo de la prosa, reproducción de la oralidad, contraposición de versiones, superposición de capas de relato de un mismo suceso, amplio uso de figuras y tropos, etc. Esta es la diferencia entre el siglo XIX y el siglo XX, entre la novela clásica (Stendhal, Tolstoi, Balzac) y la novela moderna, porque, como dice Vargas Llosa:

La novela moderna quiere llegar a expresar todas las dimensiones de la realidad. Pero ¿cómo hacer para expresar esa dimensión secreta de la interioridad? Hay que encontrar un lenguaje y una estructura capaces de comunicarlo. Lo que hace Joyce no es una cosa gratuita: inventa un lenguaje, una forma, para expresar ese mundo que viene del subconsciente, una dimensión que no pasa por la razón. Él crea una forma que de alguna manera introduce al lector en esa interioridad. Escribir novela después de Joyce, después de Faulkner, ya no es lo mismo: ya no es posible escribir con la ingenuidad de un novelista del siglo XIX. (2017: 71-72)

Esta es la etapa de la experimentación, que alcanza cumbre como *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier, *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa, *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso, etc. Curiosamente, uno de los autores del grupo de escritores llamados del *boom*, optó por mantener la narratividad en un nivel estándar, se trata de Gabriel García Márquez, quien a lo largo de su producción no ha demostrado afición por distorsionar el tiempo en el relato¹⁶. Los autores mencionados anteriormente, en cambio, ven el tiempo como una materia dúctil; el relato retrocede en el tiempo o da saltos imprevistos hacia el futuro, algunas veces, se genera confusión de tiempos por coexistencia, como en el caso de *Concierto barroco* de Carpentier. Esta forma de narrar requiere un esfuerzo adicional del lector por rearmar la secuencia temporal que el autor presenta en desorden porque su intención es intensificar ciertos momentos o sucesos o hacer visibles conexiones emotivas o estéticas entre segmentos del

¹⁶ Un extraño caso es el de *Crónica de una muerte anunciada* (1981). Lo que impide considerar este texto dentro del conjunto de obras del *boom* que juegan con el tiempo como materia dúctil es el anuncio del procedimiento. El autor hace constantes aclaraciones que arman la secuencialidad para que no sea el lector quien tenga que hacerlo.

mundo representado o de la narración que naturalmente se encuentran separados por intervalos que pueden ser sumamente prolongados. El tiempo es convenientemente dúctil, porque ayuda a evadir la trampa del realismo absoluto generando una lectura subconsciente de la sucesión de sucesos. Tal como explicaba Vargas Llosa respecto a la intención totalizadora de la novela moderna (léase del siglo XX) contra la novela clásica (del siglo XIX), el montaje de diálogos es un recurso formal exigido por la naturaleza de la novela y a la vez el elemento que construye esa naturaleza. Por ello, cuando habla de la estructura de diálogo central y diálogos afluentes, Vargas Llosa afirma que:

Si estos episodios se hubieran contado separadamente, con el orden cronológico que corresponde, ese diálogo de dos páginas hubiese requerido veinte o treinta cuartillas. El tiempo aquí es una construcción artificial de hechos realistas. No hay nada que no sea verosímil: todo es perfectamente reconocible a través de la propia experiencia del lector. Lo único que no es realista es la estructura, es la organización del tiempo. Eso es muy importante porque cada novela crea un tiempo propio, que a veces puede parecerse al tiempo real, aunque nunca es el tiempo real porque hay silencios y hay detalles que han sido escondidos. (2017; 77)

Esto explica la predilección de Mario Vargas Llosa por el diálogo telescópico, esquema en el cual se presenta una conversación matriz en la cual se insertan otras conversaciones en otros lugares y tiempos, por los mismos interlocutores o por otros. El principio que rige esta estructura lo ha explicado el mismo Vargas Llosa y proviene de una fuente relativamente cercana y otra ciertamente remota: el episodio de los comicios

en *Madame Bovary* y *Tirant lo blanc* de Martorell. Según Vargas Llosa, en Martorell ya se encuentran algunos hallazgos que Flaubert usaría con maestría siglos después, como asociar en una unidad narrativa, sucesos de distinto tiempo y/o, incluso de naturaleza distinta para crear una acumulación de tensión y emoción que se trasvasa de un episodio a otro. (Vargas Llosa, 2008)

En toda vertiente o corriente literaria nueva, lo que se llama algunas veces escuela, existen secuencias prevalecientes, residuales y emergentes. (García Bedoya 2012). García Bedoya cita a García Márquez como autor que evidencia este juego de fuerzas: “Es indudable que se sobreponen en esta obra [*Cien años de soledad*] dos secuencias literarias, la vanguardista aún prevaleciente y la emergente posvanguardista, que, como lo veremos, se hará dominante en textos posteriores del mismo autor” (121).

Es decir, ciertas formalidades o recursos retóricos asimilados a nivel del repertorio son mantenidos en la nueva poética, como un remanente, un resto de lo previo. Por otro lado, entendemos como elementos emergentes las nuevas versiones o nuevas incorporaciones de elementos en el repertorio. Así se explica la transformación de los juegos de versiones y repeticiones tan caros a la vanguardia en voces en un collage dentro del cual el tiempo es tratado como progresión lineal. Las voces que se entrecruzaban temporalmente, o en el tiempo, ahora siguen expresándose, pero una toma la palabra donde otra la deja, en términos de continuidad del relato, sin afectar la secuencialidad temporal, lo que sí sucedía con la literatura de vanguardia. Tomemos el caso de *Pantaleón y las visitadoras* (Vargas Llosa, 1974), en el cual asistimos a la construcción de un discurso enunciado desde diversas instancias. Los sucesos son lineales, pero se relatan desde la voz oficial de un informe para un superior jerárquico en el ejército.

SVGPFA

Parte número dos

ASUNTO GENERAL: Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines.

ASUNTO ESPECÍFICO: Rectificación de estimaciones, primeros enganches y distintivos del SVGPFA.

CARACTERÍSTICAS: secreto.

FECHA Y LUGAR: Iquitos, 22 de agosto de 1956.

El suscrito, capitán EP (Intendencia) Pantaleón Pantoja, oficial responsable del SVGPFA, respetuosamente se presenta ante el general Felipe Collazos, jefe de Administración, Intendencia y Servicios Varios del Ejército, lo saluda y dice: (Vargas Llosa: 1979, 49)

O desde el diálogo que recuerda los montajes de *Conversación en La Catedral*:

- A Florcita la agarraron dos uniformados viniendo de la chacra y se la montaron en plena trocha -se come las uñas y brinca en el sitio el alcalde Teófilo Morey-. Con tan buena puntería que ahora está en cinta, general.
- Usted me va a identificar a esos bandidos, señorita Dorotea -gruñe el coronel Peter Casahuanqui-. Sin llorar, sin llorar, ya va a ver cómo arreglo esto.
- ¿Se le ocurre que voy a salir? -solloza Dorotea-. ¿Yo solita delante de todos los soldados? (12)

o desde el monólogo interior en estilo indirecto libre, que aproxima la conciencia del personaje a la del narrador casi confundiéndolas.

Las siente marchar tras él y adivina: no intentarán mimar expresiones viriles, exhiben agresivamente su condición mujeril, yerguen el busto, quiebran las cinturas, tiemblan las nalgas y sacuden las largas cabelleras. (Un escalofrío: está a punto de hacerse pipí en el calzoncillo. La señora Leonor al planchar el uniforme lo sabría, Pochita al coser el nuevo galón se reiría). Pero ahora hay que concentrarse cervicalmente en el desfile porque cruzan frente a la tribuna. (48)

En la misma novela, aún, como elementos residuales persisten algunas prácticas clásicas del autor, como la entrada a un diálogo del pasado desde la narración, en el momento actual, del suceso previo

- Les agradezco el buen concepto que tienen de mí -se empaña la vista el capitán Pantoja-. Haré todo lo que pueda para responder a esa confianza, mi coronel.
- ¿El capitán Pantaleón Pantoja? -sacude el teléfono el general Scavino-. Te oigo apenas. ¿Qué me lo mandas para qué, Tigre?
- En Chiclayo ha dejado un magnífico recuerdo -hojea un informe el general Victoria—El coronel Montes estaba loco por conservarlo. Parece que el cuartel funcionó como un reloj gracias a usted.
- “Organizador nato, sentido matemático del orden, capacidad ejecutiva” - lee el Tigre Collazos-. “Condujo la administración del regimiento con eficacia y verdadera inspiración”. Caracoles, el zambo Montes se enamoró de usted.

- Me confunden tantos elogios -baja la cabeza el capitán Pantoja-. Siempre he tratado de cumplir con mi deber y nada más.
- ¿El servicio de las qué? -suelta una carcajada el general Scavino-. Ni tú ni Victoria pueden tomarme el pelo, Tigre, ¿se han olvidado que soy calvo? (11)

La justificación de esta elección que modifica el repertorio introduciendo como característica del texto un elemento (secuencialidad temporal) fuertemente deformado por la tendencia anterior (el vanguardismo), en su forma natural, es lo que llamamos narratividad: al autor posmoderno le interesa más la legibilidad de su texto que la demostración de manejo de los recursos del arte que pueda poner en evidencia. ¿Significa esto que el vanguardismo privilegiaba la forma sobre lo narrativo arbitrariamente? Si creemos con Fernandez Cozman (2011) que las formas retóricas son significativas porque surgen como elecciones posibles dentro del repertorio de un determinado momento por motivos semánticos, la respuesta es no. La forma significa; una elección formal adecuada al texto, pertinente para comunicar un efecto y con potencial de enriquecer la semiosis, construye la naturaleza del texto, es una modalización del texto nuclear que lo dota de sentido pleno. Lo contrario es manierismo literario sin sentido; es lo que hacen los epígonos o imitadores de los grandes maestros. Al imitarlos, estos autores, restan valor a la elección formal y la convierten en receta, en decoración; hacen que las elecciones formales del innovador pierdan valor literario y significado social. El mundo representado y la forma de representarse pierden un nivel de correspondencia porque para cualquier mundo posible la escritura será la misma.

El componente narrativo, al ser la suma de transformaciones al interior de un relato carga no solamente el sentido de la acción sino también el peso lógico del texto.

Así, un texto con severas incongruencias a nivel narrativo (sucesos que no se corresponden unos a otros bajo la ley de causa-efecto, coexistencia de tiempos, visión de elementos extraños a los entornos del relato en un momento dado) nos lleva a pensar en una propuesta surrealista por el quiebre lógico del orden de los sucesos y la falta de correspondencia entre ellos. Un texto posmoderno, al mantener la multiplicidad de voces, necesita tomar una decisión respecto a la secuencialidad temporal para no crear un quiebre total, por ello recurre a la técnica del collage: varias voces pueden narrar, pero no narran lo mismo, complementan al narrador previo manteniendo la lógica lineal del tiempo. Es el caso de *La tía Julia y el escribidor*, en el cual los relatos de Pedro Camacho se intercalan con la narración del romance de Varguitas con la tía Julia, construyendo dos líneas narrativas no simultáneas. García-Bedoya denomina a la elección de esta estrategia narrativa “apuesta por la legibilidad”. En buena cuenta supone un nivel de competencia literaria menor para alcanzar a un público mayor. El lector está invitado a “disfrutar” del texto sin que ningún ejercicio intelectual o cognitivo adicional se interponga. Esto justifica la lógica que lleva a los autores a poner el peso en contar una historia interesante con escritura correcta y abandonar de a pocos la excelencia en el manejo del objeto del arte como meta máxima. Esta elección estética en la narrativa encuentra contrapartes en otras artes o géneros. De esta manera se explica el auge del verso blanco o sin rima, originado por el rompimiento entre imagistas y poetas clásicos y que cuenta con Ezra Pound como uno de sus principales cultores aurales; en arquitectura, el símil es el minimalismo con una variante interesante: la arquitectura deconstruccionista; en el diseño interior, los ambientes minimalistas son casi la norma de buen gusto actual; incluso la presentación de la gastronomía ha adquirido ese gusto por “dibujar” los platos con buena cantidad de plato en blanco para resaltar los contrastes. La música misma, incluso la popular, ha pasado del experimentalismo *rockero* y progresivo al monocordismo o

iteracionismo de la música electrónica en múltiples variantes (*house, lounge, deep, trans, new wave*, etc). Asistimos a una época de minimización de recursos que nos ha llevado al extremo de alabar a un autor por su “prosa seca” o por su “economía de recursos”, desvío al precipicio originado en malas lecturas de autores como Hemingway o Capote. La expresión está en retirada; la legibilidad, lo narrativo está en auge.

Dar predominio a la narratividad o legibilidad de la novela significa optar por un repertorio diferente y una relación diferente con el lector, significa pasar de una visión de la novela en la cual la forma está justificada por lo narrado a otra en la cual la forma está justificada por la legibilidad y la empatía *sensológica*, una comunidad de sentimientos predefinida socialmente, como la ideología (Perniola 2008). Según Vargas Llosa (hablando sobre *Conversación en La catedral*) “La dificultad no nace de una voluntad puramente artística sino de una necesidad de representar una realidad complicada, una vida complicada, un mundo complicado” (Vargas Llosa 2017; 71)

Una analogía que va más allá de la coincidencia temporal es la siguiente: “Vanguardia es a Estructuralismo como Posmodernismo es a posestructuralismo”. La analogía plantea una relación paradójica con la noción de narrabilidad o legibilidad. Según Pavel (1995), mientras los estructuralistas buscan en el texto la estructura única, bien definida, los posestructuralistas oponen la existencia de múltiples lecturas, que destruyen la posibilidad de una lectura esencialista del sentido, incluso de la estructura. El ejemplo clásico es *Rayuela*, de Julio Cortázar, cuya estructura depende del orden de lectura que se propone como arbitrario y a definir por el lector; una preocupación posestructuralista (por ello, posmodernista) por el proceso de recepción que los estructuralistas no compartieron (p 11). La contradicción se presenta cuando sustentamos la legibilidad como principio esencial de la narrativa posmoderna y, a la vez reconocemos la raigambre posestructuralista del posmodernismo. La legibilidad debería suponer una

línea narrativa, un recorrido narrativo transparente, fácil de seguir, sin las complicaciones que supone la indeterminación del sentido o el relativismo extremo de la posvanguardia. Por tanto, es pertinente definir “legibilidad” no desde la perspectiva del sentido, sino de los componentes esenciales de una historia: sucesos en el tiempo. Las interpretaciones varias serían ilegibles o indescifrables para un gran número de lectores si añadiésemos la complejidad del componente discursivo. Por tanto, y con el fin de alcanzar vastas audiencias, la narrativa posmodernista opta por la legibilidad discursiva, dejando como posibilidad la complejidad narrativa, es decir, la interpretación del sentido de los sucesos, que algunas veces, puede no existir u ocultarse. Así se explica la predominancia de lo policial en la narrativa posmodernista. Vista desde muy lejos, toda narrativa se plantea como un policial, quizá sin crimen, pero siempre con un intelecto que discierne el sentido de los hechos y los interpreta para extraer una conclusión, llámese detective o lector. Todo acto de lectura es una persecución de sentido, lo que no garantiza que al final del recorrido narrativo podamos articular alguno.

Para muchos autores la narratividad es una condición esencial de la narrativa de la posmodernidad o postmodernista que provendría del acercamiento con lo paraliterario o la paraliteratura, cuya importancia en la narrativa posmoderna reside en ciertas invariantes inherentes al propio fenómeno paraliterario que, “o bien son utilizarlas de forma paródica, o bien son directamente asimiladas por el posmodernismo” (Lozano; 2007: 193). Según este autor, a partir de esta vinculación con lo paraliterario, lo narrativo es preocupación central de la narrativa posmoderna porque

Lo narrativo domina sobre lo lírico o lo dramático: se trata de relatar una historia.

De ahí la relación directa de la paraliteratura con la mentalidad y el relato

folclórico e infantil, y con la literatura oral -del mismo modo que la novela posmoderna considera la realidad como un conjunto de microrrelatos, de hiperrealidades creadas a partir de mitos, deseos y recuerdos, y reivindica la narratividad como único medio de enfrentarse al mundo. (p. 194)

La narratividad es un componente presente de manera camuflada en las novelas de Vargas Llosa. Cuando él habla de buenas ficciones o de textos, hace referencia a ciertas similitudes entre lo que se representa y su referente en el mundo real, físico. La mejor manera de hacer transparente esta correspondencia sería el acceso directo a lo narrativo, generando un discurso transparente. Estas ideas surgen por asociación entre nuestros planteamientos y los de nuestro Nobel, no son afirmados por él. Pueden extraerse de un análisis de su recorrido estético, de la evolución de su poética regida por la asunción del repertorio posmodernista que permite acceso a amplias multitudes lectoras y no solo a unos cuantos iniciados con alta competencia literaria. Incluso debajo de una escritura de alta complejidad discursiva es posible hallar (y las novelas más complejas de MVLL lo demuestran) que el universo representado es creíble y funciona como ficción que establece con eficacia el contrato ficcional, por el cual el lector asume como propias y válidas en el universo ficcional, las regulaciones y convenciones propias del texto. Por ello, la legibilidad no supone solamente llaneza narrativa y sequía discursiva, sino también universos claramente delimitados.

Veamos, a manera de contra ejemplo, la novelística de Haruki Murakami. Resultan ser novelas altamente legibles no solo por el peso en el componente narrativo y el aligeramiento de lo discursivo; lo son también porque los ámbitos de ficción que participan como condicionantes del contrato ficcional están claramente delimitados. En *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, (Murakami 2008) se desarrolla un relato al

interior de un mundo ficcional coincidente con la percepción de inicios del siglo XXI respecto al estado de lo real y sus características. Sin embargo (y esto es una constante en las novelas de Murakami) un relato paralelo, que avanza por “otra cuerda de la realidad”, está plagado de sucesos y seres fantásticos.¹⁷

Sin embargo, estamos apostando por la legibilidad, no por la verosimilitud del relato, por ello, trátase del universo cercano ontológicamente a lo que definimos como realidad objetiva, o del universo fantástico, la representación de los sucesos con cierta lógica interna y el empleo de un lenguaje poco elaborado, privilegiando la *dispositio* por encima de los demás componentes de la retórica clásica.

1.1.2. El modelo de la novela por entregas y cultura de masas: el esquema capitular de la serie televisiva

Los géneros propios de la cultura de masas, como el policial o el *pulp fiction*, la novela de suspenso o de aventuras, nacieron de las novelas que se imprimían por entregas en los diarios o semanarios de principios del siglo XIX. La separación entre una entrega y la siguiente obligaba al autor a recurrir al manejo del clímax al final de los capítulos para mantener el mayor interés posible por conocer los sucesos siguientes que recién podría leer en la siguiente entrega.

En la estructura estándar de redacción de guiones literarios propuesta por la escuela de New York¹⁸, se plantea la necesidad de distribuir entre cambios de acto lo que

¹⁷ Esta característica es compartida por una forma del arte de masas; las series televisivas. Por ejemplo, *Stranger things*, coproducción de *Netflix* y Steven Spielberg en la cual seres oscuros intervienen negativamente en nuestro lado de la realidad para controlarlo o controlarnos. Estos seres habitan en un universo que solo unos cuantos niños son capaces de percibir; es un universo superpuesto en el tiempo y en el espacio al universo real. Los monstruos de nuestra imaginación son reales, habitan otro ámbito, pero pueden invadir el nuestro. Otro ejemplo pueden ser la serie alemana *Dark*.

¹⁸ Conocida como “Gotham writer’s program”.

denomina giros. Analicemos los componentes de esta estructura: lo primero que llama la atención es su insistencia en el formato de tres actos, de raigambre clásica y el criterio de la unidad de acción. Según el manual del taller “la estructura en tres partes es inseparable de la experiencia misma de la vida y, por tanto, la más adecuada para una historia” (Steele 2006; 51). Luego de expuesta tal premisa define que “En una película hay, por lo general, cinco acontecimientos decisivos: el detonante, el primer punto de giro, el punto medio, el segundo punto de giro y el clímax. (p 54). A partir de un volumen promedio de 120 páginas, definido como el habitual para un guion cinematográfico, establecen los puntos de inserción de estos acontecimientos:

- detonante: página 10,
- primer punto de giro: página 30,
- punto medio: página 60,
- segundo punto de giro: página 90,
- clímax: unas páginas antes del final. (p 55)

La clave para una buena estructura de guion está en el seguimiento de esta distribución ya que garantiza el mantenimiento del interés del espectador durante la duración de la película. En la narrativa posmodernista, este mantenimiento del interés del espectador se da por la creación de mini clímax, o momentos de tensión que serán resueltos en el inicio del siguiente capítulo, garantizando el mantenimiento de la tensión dramática. El seguimiento de esta estrategia supedita, siguiendo el modelo propuesto por Jakobson, el empleo de elementos del repertorio clásico con mayor función poética que comunicativa. La función de una estructura tal es privilegiar la narratividad, el desarrollo de una trama que entrega una obra legible, alejada de las complicaciones formales de la

vanguardia y de los problemas de desciframiento de enunciador o voz narrativa del arte de los años previos a 1970. La trama debe ser seguida sin distracciones formales que frenen el avance de la narración de la historia. La anécdota relatada es la principal preocupación del autor.

Es así porque ante la complejidad de la narrativa de vanguardia, la narrativa posmoderna debe “regresar” para “acompañar” al género de la cultura de masas vinculado. La apropiación de los códigos de la cultura popular en la narrativa posmoderna supone retomar los lineamientos que identifican al género para evitar el extrañamiento propio de las técnicas vanguardistas. En palabras de Amar Sánchez (1997):

Los géneros populares, en sus formas canónicas, se caracterizan por cumplir rigurosamente las convenciones de sus fórmulas. De este modo, proporcionan a su público la sensación de "lo familiar" al mismo tiempo que introducen mínimas variaciones con las que mantienen el interés del lector. Todas las formas de la cultura popular trabajan en el límite entre la convención y la novedad. En consecuencia, sus textos no pueden alejarse demasiado de la fórmula pues corren el riesgo de que el lector los desconozca. (p. 44)

Por tanto, no se trata únicamente de incorporar temas, sino también estructuras que remitan al género para lograr el efecto de cercanía del texto en unos lectores y el “guiño de ojo” en otros, los provenientes de la alta cultura. La creación de efecto de continuidad vertiginosa de la acción mediante el uso de giros en la secuencia narrativa manteniendo la legibilidad mediante el empleo del lenguaje propio de autores del género incorporado es la clave para lograr familiaridad y facilitar el seguimiento de la trama. Que

este elemento sea propio de la novela folletinesca y de la estructura analizada del guión cinematográfico moderno no debe extrañarnos ya que estamos ante...

...textos que trabajan con múltiples formas, las combinan y fusionan manteniendo una relación sin jerarquías entre los materiales de distinto origen. Se trata de un uso que no implica un intento de "elevar" el género ni una parodia; es decir, se trata de un pastiche (ibid)

El modelo por excelencia de preeminencia de la narratividad puede leerse en las series televisivas clásicas con argumento continuo. Estas sirvieron como modelo asimilado a la literatura posmoderna y, en un curioso giro de eventos, la narrativa de vanguardia sirve hoy como repertorio retórico para las series televisivas que apuestan por privilegiar algunos elementos de la posmodernidad (la fragmentariedad y la indeterminación, por ejemplo) pero construyendo líneas narrativas complejas con elipsis temporales y ocultamientos que hacen difícil el seguimiento de lo narrativo. En consecuencia, complican su legibilidad. La enunciación y los tiempos se complican, tanto como se enriquece el peso simbólico de los elementos del relato, llámense personajes, objetos fetiche o entornos.¹⁹

Este proceso es de doble sentido, ya que así como se simplifica el componente narrativo y la discursividad se coloca al servicio de la legibilidad del texto, se complica el juicio sobre los sucesos a partir de juegos de versiones y repeticiones de sucesos

¹⁹ Esta vuelta a la narratividad vanguardista se hace evidente en las producciones recientes. Por ejemplo, en *Westworld*, producida por HBO, tenemos que esperar los dos últimos capítulos para entender la secuencia de sucesos narrados en los ocho anteriores. La naturaleza de los personajes y sus motivaciones permanecen ocultas durante la presentación de sus acciones lo que produce un constante extrañamiento en el espectador.

analizados desde perspectivas diferentes. Un rezago de la vanguardia que actúa como serie o elemento residual. La reformulación del policial en clave posmoderna supone una manipulación sutil del género que permite su aceptación por el público cultivado, que acepta esta irrupción de lo popular desde la perspectiva de lo resemantizado. La lectura en clave, paródica o no, instaaura una cierta complicidad que linda con el goce lacaniano. De esta forma, desde una perspectiva lacaniana, lo que es deseo para el público masivo (es decir reedición o recuperación de lo ya conocido para revisitarlo), se convierte en goce sintomático desde la del público “high brown”, es decir deleite ante lo deleznable, lo habitualmente rechazado que bajo la máscara del posmodernismo encuentra su excusa para instaurar un disfrute “prohibido”. En la deformación del género se realiza el fantasma de la lectura de un género popular gentrificado. No es lo que se desea, pero su presencia produce disfrute por complicidad.

De esta forma podemos entender el goce de placer culposos de Mario Vargas Llosa cuando se confiesa admirador de una serie televisiva altamente adictiva, “24”, una serie de suspenso político y espionaje. El autor coincide en nuestra aproximación de la literatura folletinesca y la poética de las series televisivas en un artículo publicado en La Nación el 10 de setiembre del año 2016 titulado “Héroe de nuestro tiempo” en el cual explica no solo el éxito de la serie sino también por qué disfrutó al verla:

Las razones de ese éxito son las mismas que causaron la enorme difusión de los mejores folletines del siglo XIX, los que escribían Alejandro Dumas y Eugenio Sue, por ejemplo, o, siglos atrás, de las novelas de caballería: bosques de historias de trepidante acción en las que justicieros individuales deshacen los entuertos de las autoridades y de los poderosos, de manera que prevalezca siempre la justicia, y en las que, al trasluz de sus gestas heroicas, se llega a palpar

una realidad viviente, doméstica, y a conjurar los grandes demonios que atormentan al subconsciente colectivo. (Vargas Llosa; 2006)

Según estas líneas, la naturaleza del héroe y la acción vertiginosa son parte de las razones de la preferencia del gran público, pero luego añade:

Los guionistas cambian y, como es lógico, hay episodios más logrados que otros, pero el formato está tan bien concebido, los personajes tan bien dibujados en sus estereotipos y los altibajos de la acción tan bien graduados para mantener la expectativa y la ansiedad, con toques de sentimentalismo y de humor que equilibran las escenas de violencia, a veces casi intolerables, que la historia, con todas sus exageraciones e inverosimilitudes, fluye con naturalidad y mantiene capturada la atención del espectador como las mejores películas policiales. (Ibid)

El mantenimiento de la expectativa, es también componente básico de la estructura o poética de la novela por entregas. Cada texto publicado en un número de la publicación que lo acogía, debía generar un suspenso que se resolvería en la siguiente entrega, en la cual se generaría otra intriga nueva o una complicación de la previa para terminar en un final suspendido, que generaba nuevamente la expectativa por leer la siguiente entrega.

En la novela vanguardista, los capítulos están unidos por elementos que trascienden el desarrollo del componente narrativo. Ciertamente es importante, pero son novelas que se sostienen, además, por el lenguaje o por una suerte de misterio que atraviesa toda la obra y no exclusivamente por una sucesión de mini clímax capítulo a capítulo.

CAPÍTULO 2: POSTMODERNIDAD Y MUNDIALIZACIÓN

Este capítulo presenta el escenario del sistema de la literatura-mundo imperante. Vincularemos la lógica del mercado con las teorías de la recepción y los conceptos de mundialización y globalización. Para cohesionar estos elementos, emplearemos el marco de la Teoría de los polisistemas. Por ello, se incluye un conjunto de definiciones esenciales para entender el funcionamiento de lo literario como sistema y las relaciones de los elementos del sistema entre ellos mismo y con otros fuera del sistema que explican el anclaje del sistema literario contemporáneo en una nueva perspectiva mundializada con tendencia a la globalización. La categoría de sujeto migrante y su transformación desde una perspectiva física hasta una virtual serán empleadas como bisagra entre el autor y el sistema configurado luego de superado el modernismo.

El advenimiento de la posmodernidad trae de la mano al posmodernismo, pero la llegada de este a Latinoamérica no depende exclusivamente de un fenómeno cultural y filosófico generado por la lógica evolución o proceso del modernismo. La mundialización, forma complementaria, si se quiere, a la globalización, propia de los fenómenos comerciales o mercantiles, supone la formación de una red cultural de escala planetaria que se relaciona con una lógica de mercado que genera la llamada “industria

cultural” y, además, por el surgimiento de un nuevo sujeto en el ámbito literario, que llegaría a personificarse en personajes, autores virtuales y autores reales, al cual llamamos el sujeto migrante cultural. Para entender este fenómeno, recurrimos a la Teoría de los polisistemas de cultura y a la categoría ampliada y revisada del sujeto migrante, propuesta por Antonio Cornejo Polar. Nuestro primer paso será definir y caracterizar el proceso de mundialización cultural y literaria como una nueva lógica generada por la globalización de la industria editorial.

2.1. La nueva lógica del mercado literario

En lo sucesivo aplicaremos el criterio formulado por Renato Ortiz (2004); diferenciaremos mundialización y globalización como dos fenómenos separados por la naturaleza del entorno en que operan. El proceso de globalización, según el autor referido, consiste en la expansión a escala planetaria de bienes o servicios sin customización local. De esta forma, un Iphone comercializado en Nueva Delhi es idéntico al que se comercializa en Chicago o Buenos Aires: el entorno de la globalización es el del mundo de los negocios y del comercio de bienes no culturales, sino utilitarios. Para el término mundialización, Ortiz define un entorno diferente, es el de la circulación de los bienes producidos por las industrias culturales, siguiendo el concepto definido por Horkheimer y Adorno (1988) [1944]. Estas industrias culturales abarcan el arte, el entretenimiento, el diseño, la publicidad, la gastronomía, el turismo y otras manifestaciones culturales no utilitarias. De esta forma, definiremos el fenómeno de la mundialización literaria como parte del proceso de mundialización de las artes y luego vincularemos este proceso con los postulados de la teoría de la recepción para pasar luego a leer el panorama actual de la literatura mundializada desde la Teoría de los polisistemas.

2.1.1. Mundialización cultural y mundialización literaria

Al iniciar sus reflexiones sobre la mundialización, Ortiz sitúa el nacimiento del concepto en “la existencia de procesos globales que trascienden los grupos, las clases sociales y las naciones” (2004: 17). Por otra parte, Wallerstein (1980-1988), define estos procesos como insertados en un referente mayor de naturaleza económica al cual, posteriormente, autores como Quijano añadirían el concepto de raza como herramienta de sustentación ideológica de este esquema que se basa en una desigualdad en términos sociales, políticos y económicos. Wallerstein denomina este esquema con el nombre de Sistema-Mundo. La diferencia fundamental entre Wallerstein y Ortiz es el empleo del término sistema que en el caso de Wallerstein proviene de la episteme sociológica, que caracteriza al término como expresión de un molde que determina todos los componentes de la sociedad, mientras que Ortiz propone una composición del proceso de mundialización desde la producción periférica pero integrada a un mercado que valora esa procedencia periférica y la usa como posicionamiento diferencial, es decir, como diferencia que genera un atractivo adicional a la inclusión de tal o cual producto cultural en el mercado mundializado de bienes culturales. Mientras Wallerstein tiende a indiferenciar, Ortiz se cuida de hacer visible las diferencias como parte del atractivo del producto cultural. Esta condición le sirve como punto de giro para diferenciar la globalización de la mundialización. Sostiene que

Lo curioso es que una reflexión sobre la globalización sugiere, a primera vista y por su amplitud, alejarse de las particularidades; si lo global envuelve todo, las especificidades se encontrarían perdidas en su totalidad. Sin embargo, sucede

justamente lo contrario: la mundialización de la cultura se revela a través de lo cotidiano. (2004; 18)

El siguiente paso será asumir una posición descentrada para hablar desde una perspectiva mundializada:

Realicé un gran esfuerzo por desterritorializarme, inclusive en mi escritura. En este sentido, no hablo como brasileño o latinoamericano, aunque sepa, en el fondo, que es imposible e indeseable liberarme totalmente de esta condición. Pero sí hablo como "ciudadano mundial". Alguien que, situándose en un determinado lugar del planeta, resolvió divisar todos sus puntos (aun teniendo conciencia de que su esfuerzo es limitado). No quiero con eso desvalorizar una visión territorializada, pero creo que la reflexión debe alzar vuelo, desprendiendo el pensamiento del peso de nuestra herencia intelectual. (2004; 19)

Ortiz no deja de reconocer el valor de las propuestas de Wallerstein, dirá que “Su crítica al Estado-nación como unidad de análisis abre la perspectiva de pensar el movimiento concreto de estructuración del mundo. "World-system" se vuelve así una categoría analítica para dar cuenta de la totalidad envolvente” (29) pero a párrafo seguido se plantea el problema de lo cultural como apartado del esquema de Wallerstein y su determinismo economicista y su reto será descubrir cómo pensar lo cultural desde un marco económico y sociopolítico como el que describe Wallerstein. Lo cultural será un segmento especial de esa “totalidad” descrita en la teoría del Sistema-Mundo. La crítica central de Ortiz a la propuesta de Wallerstein será que

Si por un lado el paradigma del *world-system* hace avanzar el pensamiento, por otro, no deja de traer problemas que, ignorados, pueden llevarnos a un punto muerto. El primero de esos problemas es la fuerte inclinación economicista de los análisis, pues la historia del sistema mundial se confunde enteramente con la evolución del capitalismo (2004; 31)

De esta forma, la dimensión autoral, esencial para el mercado de bienes culturales (y una de sus fuentes de valor comercial) queda fuera de discusión ya que el modelo propuesto por la teoría del Sistema-Mundo, enfatiza el funcionamiento de colectivos en una estructura determinada económicamente. La movilidad del sistema obedece a la movilidad de la estructura económica que lo determina.²⁰ Ortiz prevé que otras fuerzas pueden interactuar y producir efectos mayores en el campo literario o cultural, o en el sistema literario, para iniciar el contacto con la Teoría de los polisistemas del profesor Even-Zohar.

Estas reflexiones sobre la mundialización, específicamente sobre la literaria plantean varias preguntas. La primera sería, si existe ¿cuál es su naturaleza? La segunda, ¿Desde cuándo existe? Y otra aún más urgente ¿Es un proceso continuo o presenta variantes temporales o espaciales?

Desde la perspectiva de Ortiz, parece evidente la existencia de esta Literatura mundial, término creado por Goethe (*Weltliteratur*), y sus pruebas evidentes son la

²⁰ En la Teoría de los polisistemas, la noción de canon móvil supera este punto muerto, dando lugar a lo autoral desde perspectivas diversas que se desarrollaran al exponer el funcionamiento de esta teoría. Por ahora es suficiente entender que en lugar de vivir a la sombra de un canon determinado por sucesos puramente económicos y comerciales, la Teoría de los polisistemas enfatiza la interdependencia de los componentes del sistema y ve como natural que uno de los elementos (el autor para el ejemplo dado) puede movilizar cambios en todo el sistema a partir de su nivel de influencia en los otros componentes o el monto de su capital cultural o "habitus", según Bourdieu.

concentración de la industria editorial²¹ mundial en cada vez menos empresas (fenómeno que ocurre en todas las industrias) con alcance global y el incremento de las traducciones²² que ponen en manos de un público cada vez más amplio títulos que antes circularían con mayor lentitud, pero aparte de estas constataciones fácticas, existen miradas desde la teoría que pretenden sustentar el fenómeno de la mundialización. Franco Moretti (2015) intenta responder las interrogantes planteadas dividiendo la historia de la *Weltliteratur* en dos periodos y analizándola desde dos perspectivas; la evolucionista y la difusionista, pero deja sin responder la primera pregunta y la parafrasea en una afirmación en tono de hipótesis:

El término “literatura mundial” existe desde hace casi dos siglos, pero aún no hemos elaborado una teoría genuina del objeto al que se refiere, por muy flexible que sea su definición. No hemos reunido un conjunto de conceptos ni hemos concebido una hipótesis para organizar la inmensa cantidad de datos que constituyen la literatura mundial. No *sabemos* qué es la literatura mundial. (2004; 143)

Las dos perspectivas que propone pretenden establecerse como bases para formular una potencial respuesta a la primera gran interrogante: la definición del objeto.

²¹ Para muestra, la compra de Penguin Random House de gran parte de los sellos del Grupo Santillana en 2014: Alfaguara, Taurus, Suma de Letras, Aguilar, Altea, Fontanar, Objetiva y Punto de Lectura fueron comprados a Prisa, dueña, a su vez, de Santillana, por 72 millones de euros.

²² En España, por ejemplo, el año 1990 se tradujeron al español 10,997 títulos. El año 2009 el número fue 25,223, según reporte del Ministerio de Cultura español del año 2010.

2.1.2. El triunfo del horizonte de expectativas

La construcción de un mercado literario no es solo obra de una reunión abstracta o real de un grupo de consumidores; supone cierto nivel de complejidad. Debe involucrar un mecanismo de producción, un circuito de distribución, un conjunto de productores y un bien o producto. Así vistos, los mercados son un sistema semejante a los sistemas culturales o viceversa. En el caso de los bienes culturales, específicamente de los textos literarios, se puede sostener la existencia de un circuito dominante, que llamamos circuito oficial y que alberga las obras producidas en la lengua dominante y que se orientan o escriben para cubrir el requerimiento de estos textos que expresan los lectores o consumidores. En el caso de las literaturas nacionales, siempre que sea válida la restricción que supone el término nacional, el circuito de distribución coincide con las fronteras comerciales o territoriales del país origen. Pero en un sistema mundializado en el cual los textos circulan sobrepasando límites espaciales o comerciales, el circuito de distribución reproduce las rutas de penetración potencial del texto en mercados diferentes al original. Este circuito estaría determinado por una receptividad a la obra que puede generarse en el prestigio del autor o en algún galardón recientemente ganado que motiva la curiosidad sobre la obra premiada y, por efecto ampliado, hacia su obra como totalidad.

Aunque posteriormente, en esta misma tesis, se desarrolla el tema de la relación entre el público consumidor y el referente global, es importante precisar con antelación cómo se afirma este público en su rol de legitimador en el sistema literario. Cabe señalar que no obstante la gran importancia del mercado generado por esta demanda, su influencia entra a jugar en el ámbito de las múltiples influencias en el sistema. En el modelo de Even-Zohar, materia del siguiente sub capítulo, esta es una diferencia fundamental respecto a la lectura de lo literario: no sería parte de una estructura o

estructura independiente por sí misma, sino un sistema en el cual todos los elementos interactúan de manera dinámica.

El camino que ha recorrido el concepto de “horizonte de expectativas desde que fuera generado por Jauss ha sido accidentado. El autor comenta cómo el proyecto de Estética de la recepción “cayó pronto en el centro del debate entre crítica de la ideología y hermenéutica” que se produjo “en el campo de la estética y la teoría del arte, entre dos posiciones que se calificaban mutuamente de ‘materialista’ y ‘burguesa’ y que sentenciaron a la teoría de la recepción como ‘liberal’.” (1987, 60).

A Jauss se le reputa padre de la “Estética de la recepción”, sin embargo, existen aportes previos que no deben pasarse por alto. EL mismo Jauss se encarga de señalar en aporte fundamental para este desarrollo de los trabajos del “Estructuralismo de Praga”, la semiótica de Mukarovsky y la “Teoría de la concretización” de Vodicka²³. En todos estos aportes se advierte una orientación a superar la incompatibilidad de la sincronía y la diacronía ya que todos ellos observaban la recepción de la obra como un fenómeno móvil en el tiempo, en el cual se dan periodos de olvido, recuperación, consagración y relativización de un mismo texto. (1987; 62)

La consideración del Horizonte de expectativas como fuerza en el sistema literario, nace del análisis diacrónico del mercado literario y la historia de su formación. El crecimiento del universo de compradores de bienes culturales (el libro entre ellos) justifica la adecuación del producto tanto como el incremento de tirajes y de traducciones que permiten llegar a un mercado ampliado. Más allá de esta consideración económica,

²³ Vodicka es un autor fundamental para la posterior postulación de la Estética de la recepción. Su modelo supera al de Ingarden reemplazando la “concretización ideal” por la “concretización real”, que debería seguir tres pasos: reconstrucción de la norma literaria vigente durante el nacimiento de la obra; describir los valores de la época y jerarquizarlos; establecer la efectividad de la obra contrastando sus acogimientos y rompimientos respecto a la norma. No existe en Vodicka una mirada estructuralista, siendo discípulo de Mukarovsky, apuesta por una perspectiva sistémica, de elementos en interacción.

la repercusión de esta propuesta en el ámbito de los estudios literarios permitiría “superar la unilateralidad de la consideración, o solo estética, o solo sociológica, del arte, y crear la base para una nueva historia de la literatura y del arte, que recupere para su estudio el interés público de su objeto.” (1987; 64)

Desde la perspectiva de esta investigación, este vínculo entre lector y autor debe verse de la misma forma que se analiza toda la interacción en conjunto (es decir incluyendo Institución, mercado, etc), como un sistema en el cual no existen las determinaciones jerarquizadas sino más bien un juego de potencias y requerimientos que Jauss denomina “fórmula de recepción”, cuyo funcionamiento representa de la siguiente manera:

Una fórmula de recepción que quiera adecuarse al comportamiento estético frente al texto y desde el texto no debe, según esto, unir los dos lados de la relación texto-lector – es decir, el *efecto* como elemento de concretización condicionado por el texto, y la *recepción*²⁴ como elemento de concretización condicionado por el destinatario – bajo el símil mecanicista de una acción recíproca, sino que debe concebir la mediación como un proceso de fusión de horizontes. (1987; 70)

La fusión de horizontes garantiza las autonomías relativas: el autor no desconoce del todo la competencia del lector y los límites del horizonte de expectativas, pero tampoco deja que este lo encarcele asumiendo una estética impostada, que solo responde

²⁴ Cursivas en el original

al criterio mercantilista de producir mercancías con consumo garantizado. Para Jauss, esta adecuación que designa como fusión es más adecuada a la peculiaridad de la experiencia estética “porque apela a la libertad del lector: en la premisa sartriana de la lectura como ‘pacto de magnanimidad entre autor y lector’ “.

Jauss propone estas afirmaciones desde la perspectiva de la lectura, siempre condicionada por la materia textual, pero no retrocede hasta el momento de la producción del texto. Solo el concepto efecto se vincula al momento de producción ya que alude a las circunstancias de lectura determinadas históricamente, lectura que puede o no coincidir con el momento de la recepción. De ahí que proponga una revisión de la historia literaria como una historia de la recepción de los textos para así poder fusionar efecto y recepción (en sentido estricto). Nuestro aporte consiste en añadir que las formas retóricas, sean estructurales o discursivas, responden a lo que Jauss denomina efecto: existiría una correlación entre retórica o repertorio y las realizaciones en el texto que condicionan su efecto.

Para corroborar esta lectura, citamos a Jauss cuando reconstruye la creación de la experiencia literaria desde su propuesta de fusión de horizontes:

La fusión de los dos horizontes –el dado previamente por el texto, y el aportado por el lector- puede realizarse espontáneamente en el disfrute de las expectativas cumplidas, en la liberación de los imperativos y la monotonía de la vida ordinaria, en el acceso a una propuesta de identificación o, de manera aún más general, en la afirmación de una ampliación de la experiencia (1987; 76)

Esta cita confirma que, entre texto producido y texto leído, existe un juego de tensiones que afectan la recepción del texto y explicarían las recepciones tardías, descubrimientos y redescubrimientos y otros fenómenos que inquietan el análisis de la historia literaria y generan vacíos inexplicables que, a menudo, solo se atribuían al “genio” del autor. En términos de Jauss, sería una falla en la fusión de horizontes por existir un abismo entre el efecto y la recepción. El autor aporta al repertorio por una lectura diferente del momento (lo que se llamaba comúnmente genialidad) que genera una modificación en la retórica textual. Cuando el lector explícito se encuentra con el lector implícito en el texto, se produce la fusión. La obra se hace legible. Entonces, el triunfo del horizonte de expectativas consiste en el acercamiento imperceptible obra por obra entre el lector implícito y el lector explícito, situación que solo es posible en un escenario de fortalecimiento del lector real, del consumidor del mercado literario. Para precisar los roles de cada actor en el sistema literario, es preciso echar mano al enfoque sistémico que propone la teoría de los polisistemas.

2.2 La teoría de los polisistemas.

En el presente capítulo se presenta el concepto de polisistemas y sistema literario tal como fuera desarrollado por el profesor Itamar Even-Zohar (2007-2011). A partir de esta definición se estudia la relación entre la Teoría de los polisistemas y las categorías de «heterogeneidad» y «sujeto migrante» propuestas por Antonio Cornejo Polar (1983, 1995, 1996, 1998, 2003) y cómo ambas se incorporan dentro del planteamiento sistémico desarrollado por Even-Zohar. Posteriormente, pasaremos a discutir cómo la Teoría de los polisistemas abre la posibilidad de leer los fenómenos de heterogeneidad y migración en el contexto global de la literatura-mundo y su manifestación en el caso específico de un

autor consagrado mundialmente, que proviene de una sociedad que ha sufrido la conquista y subsecuente incorporación de un canon ajeno a sus orígenes y compuesto en una lengua diferente a la nacional originaria. De esta manera arribaremos a la especificidad de los casos de inserción de autores locales que pasan a engrosar el canon mundializado.

El primer paso para entender la innovación propuesta por Even-Zohar consiste en dibujar claramente el panorama de los estudios literarios previo a la aparición de sus primeros ensayos. Luego de haber pasado por el positivismo y la hermenéutica, el mundo literario se entregaba al análisis desde la perspectiva estructuralista, pre-diseñada en Saussure según la cual la lengua se estructura en base a una serie de oposiciones en la cual el papel específico de cada elemento se define por contraste u oposición. Un sistema tal se percibe como estático o con variaciones diacrónicas imperceptibles en periodos breves y que sólo se explican en cortes temporales amplios. Esta es la razón de la temprana preocupación del estructuralismo por sustentar los conceptos de diacronía y sincronía como componentes de su marco teórico y definir una interacción que rinda cuenta de ambas aproximaciones. El resultado muchas veces fue forzado y, en el campo de los estudios literarios, llevó a una visión de la literatura comparada que dividía al sistema global en literaturas nacionales, fruto de los procesos de creación de los nacionalismos que, para los sistemáticos no son sino procesos de creación de cultura, como veremos posteriormente. Para tal visión de lo cultural y de las artes, se aplica el viejo principio de las humanidades: «las explicaciones pueden cambiar, pero el objeto de estudio permanece inamovible» (Even-Zohar, 1999, p 25)

Para Even-Zohar, esta mirada varió con el formalismo ruso que pretendió dar forma a un objeto nuevo que reemplazaría al denominado «literatura», sustituyéndolo por «literariedad». El objeto era, para ellos, un proceso de producción, la generación del texto como hecho literario. Esto supone pasar de una definición estática y pro canónica a una

visión móvil y sustentadora de un canon en movimiento, defendido y asediado por fuerzas que entran en juego en el campo literario. Este es el primer punto de contacto de la teoría de los polisistemas con los formalistas rusos: la noción de sistema supone una interrelación entre partes que va más allá de la simple oposición y considera una serie de influencias recíprocas, una construcción del objeto a partir de una serie de influencias mutuas que modulan tanto la producción del objeto como su recepción. Para Even-Zohar esta sustitución de la literatura por la literariedad tiene consecuencias que afectan no solo nuestra forma de pensar el formalismo ruso. Dice Even-Zohar:

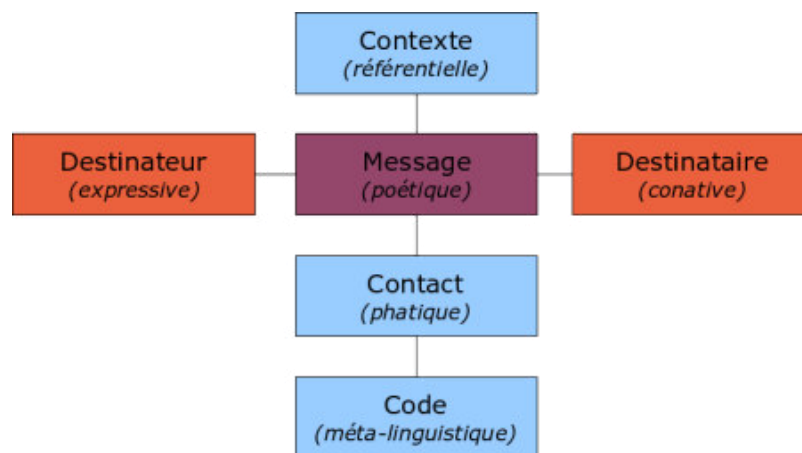
El último estadio de esta tendencia que yo mismo sugerí denominar «Funcionalismo dinámico»—esto es, la última fase del formalismo ruso, del estructuralismo checo, de la semiótica soviética, etc. (vid. Even-Zohar, 1990), propone un vínculo entre la heterogeneidad del sistema y el cambio, por una parte, y entre el cambio y la estructura, por la otra; de este modo hizo posible, al menos desde Tynianov, distinguir entre un conjunto concreto de rasgos y un conjunto de acciones que a la larga pueden llegar a establecerse como un campo de acción en la sociedad. (1999 p. 25-26)

En este sentido, la teoría de los polisistemas es, en esencia, una continuación del funcionalismo dinámico que incorpora las categorías de otros investigadores como la noción de «campo» propuesta por Bourdieu y el concepto de «semiósfera» de Iuri Lotman y demás contribuciones de la escuela de Tartú-Moscú. En buena cuenta, la propuesta de autores como los citados proporcionó a la teoría de los polisistemas «conceptos de modelización del mundo y de semiósfera, que en su conjunto constituyen

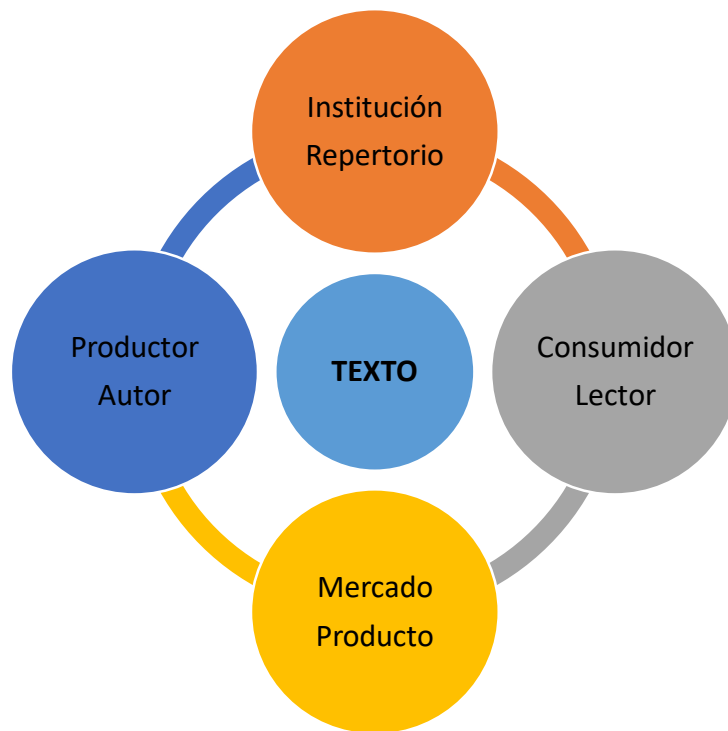
la cultura, es decir, una serie de instrumentos de comprensión que permiten la vida social» (Even-Zohar, 1999, p. 27).

La teoría de los polisistemas ve la cultura como un sistema global que permite a los humanos poner en funcionamiento parámetros para organizar la vida en sociedad no solamente bajo una perspectiva pasiva de comprensión sino como una acción, un actuar que da forma a la cultura. A escala reducida, al hablar de un sistema aislado, como el sistema literario, se guía a estos sujetos en sociedad hacia una delimitación de lo qué se va a entender como literatura.

En términos generales, se ha definido algunos componentes esenciales del marco teórico sistémico, basado en gran medida en el esquema de la comunicación que incluye componentes y funciones propuesto por Jakobson:



y que Even-Zohar parafrasea de la siguiente manera:



Donde Jakobson planteaba funciones confluyentes, aunque independientes, el concepto sistémico articula los componentes del proceso como interactuantes y en interdefinición constante. Es un esquema móvil que pretende reproducir las condiciones móviles de la diacronía vistas en un momento sincrónico, de ahí las conexiones entre las fuerzas que influyen en la creación del texto. De esta forma, el texto portará las marcas del estado del campo definido por la configuración del momento de su creación ya sea por congruencia, oposición, adecuación o independencia pretendida del mismo (lo cual constituye otro discurso sobre el mismo campo). En la concepción estructuralista, cuando se analiza de forma aislada la interrelación entre uno y otro elemento de este esquema, se hace necesario añadir una rama de saber más a la disciplina. Como ejemplo, para el caso de la lingüística, se añade la pragmática, o surgen la sociolingüística, la psicolingüística, etc. Para la teoría sistémica el flujo de fuerzas o interrelación entre cada elemento crea un campo, no una vinculación formal, por ello no es necesario crear nuevas ramas sino redefinir la naturaleza del objeto. Por ejemplo, desde la perspectiva de Jakobson, partiendo de que cada nuevo hablante no crea el lenguaje, estudiar una lengua «ya implica

el conocimiento y la consideración de todos estos factores, que deben ser investigados en sus relaciones mutuas más que como ocurrencias discretas» (Even-Zohar, 1999, p 30).

Desde esta perspectiva, Even-Zohar señala claramente que la consideración que permite hablar de un funcionamiento sistémico es que todos los factores son definidos en interrelación con el otro y no pueden definirse funcionando aisladamente.

Un consumidor puede consumir un producto producido por un productor, pero para que el producto pueda ser generado y después propiamente consumido debe existir un repertorio común, cuya utilización está delimitada, determinada o controlada por una institución y por un mercado que permita su transmisión (Even-Zohar 1999, p 30-31)

En el caso de la literatura u otros polisistemas sucede exactamente lo mismo que describe Jakobson como el funcionamiento del esquema. Si es el caso de una configuración con un cierto grado de uniformidad o autonomía, hablaremos de un sistema, cuando ingresan elementos que generan heteronimia, tales como multiglosia o heterogeneidad, estamos ante un polisistema. Esto puede complicarse a varias escalas que pueden terminar en una dimensión global; para el caso de una sociedad específica, su cultura es un polisistema compuesto por varios sistemas, uno de los cuales sería el literario.

Para entender más de cerca el concepto de polisistema es necesario analizar uno a uno los componentes tal como los define Even-Zohar a partir de la propuesta de Jakobson.

2.2.1. Definiciones básicas

Repertorio:

El repertorio reúne ciertas reglas o parámetros y materiales que regulan la construcción y manipulación (producción y consumo) de un producto dado. Jakobson lo denomina código, pero el problema con tal término, para Even-Zohar, es que este se lee muchas veces como conjunto de reglas, excluyendo a los materiales. Even-Zohar traduce ambos términos como “gramática” y “léxico”. Un repertorio es una lista de elección múltiple y de lectura múltiple. Un mayor o menor grado de manejo o de dominio del código (lo que Bourdieu llama *habitus*) determina una mayor o menor innovación o potencial de innovación en el sistema y, también, su mayor o menor grado de comprensión, es decir aceptación. Para cada caso se distingue entre repertorio activo (generador) y pasivo (receptor). El grado mayor o menor de complejidad del repertorio y sus variaciones al interior del sistema configurarían un espacio en el cual es posible hablar de repertorios en lugar de repertorio único; así. Algunos sistemas literarios al interior de un polisistema se definen, entre otros rasgos, por las contaminaciones a partir del uso de léxico que proviene de otra lengua, tal sería el caso del indigenismo en el Perú y su empleo de “quechuismos” para aludir a la cultura autóctona local. Al definir la heterogeneidad y la migración se ahondará en estas variantes.

Producto:

El producto es definido por Even-Zohar como «cualquier realización de un conjunto de signos y/o materiales, incluyendo un comportamiento determinado» (1999, p. 43). Para una cultura dada, el producto es aquello que circula entre sus miembros y constituye su concretización. Un producto cultural es «cualquier elemento del repertorio de la cultura que es puesto en práctica» (ídem) por lo tanto, un producto literario será

cualquier elemento del repertorio de la literatura que es puesto en práctica. En esta instancia se hace evidente un faltante en la definición, ya que la puesta en práctica no será, para el caso de la literatura, la producción. En este caso la puesta en práctica involucra el ingreso al mercado.

Contrariamente a la explicación *ex nihilo* sobre el surgimiento de los grandes autores, la teoría de los polisistemas afirma la relación de ida y vuelta entre producto y repertorio como la clave para entender lo que fuera la gran preocupación de teóricos latinoamericanos como Cornejo Polar (1983), el anclaje histórico. El repertorio refleja un momento del polisistema que entra en funcionamiento en el momento de la producción:

No pueden construirse productos sin un repertorio. Nadie es capaz de crear reglas y conjuntos de elementos completamente nuevos para todos y cada uno de los productos al tiempo que está produciéndolos (Even-Zohar 1999, p. 43).

En consecuencia, con este planteamiento, se define la aparición de las innovaciones como un continuo sobre la escala de la competencia medida de mayor a menor grado de dominio; la innovación puede ser el resultado de una falta de competencia o de un alto grado de dominio del repertorio. Cabría añadir la opción de un deliberado rompimiento de las mismas, lo que nos sitúa en el área de la competencia desde parcial a total. Esta posibilidad, no explicitada por Even-Zohar, ciertamente se incluye como parte del continuo «ignorancia-dominio» sobre el eje de la competencia tal como lo define la teoría de los polisistemas, pero es importante expresarla ya que la mayoría de autores se maneja en esta área gris.

Productor:

Esta figura no solo se relaciona con el producto en cuanto sujeto que opera activamente en el repertorio generando un producto acabado; un productor puede ser considerado tal asociándolo con la generación de productos potenciales, es decir un modelo, que es definido por Even-Zohar de la siguiente manera: «combinación de elementos + reglas + las relaciones sintagmáticas (“temporales”) que se imponen sobre el producto» (1999, p. 35). Ahora bien, esta operación analítica se define como aprendida de un modo global, normalmente no se emplea de modo analítico. Este conocimiento analítico se hace evidente cuanto más hábil es el productor y más específico o especializado el producto, lo que está relacionado con su capacidad de innovar en el repertorio y de enfrentarse al canon establecido en determinado momento histórico por la Institución y/o el Mercado.

Institución:

La formación de la cultura, lo que Iuri Lotman denomina semiósfera, es un proceso constante, llevado a cabo por un conjunto de productores y un grupo de normas o reglas incluidas en un repertorio sancionado por otro grupo de personas o grupo de grupos de personas. A estas agrupaciones que detentan el poder de sancionar la inclusión de un producto como elemento de cultura se denomina, en teoría de los polisistemas, Institución., la cual

...puede verse, al igual que el mercado, como la intermediaria entre las fuerzas sociales y los repertorios de la cultura. Pero, a diferencia del mercado, tiene el poder de tomar decisiones que perviven durante mayor tiempo. (Even-Zohar, 1999, p 51)

De esta premisa se puede concluir que la función principal de la institución es generar el canon de la cultura y preservarlo para que pueda perdurar pasando de una a otra generación. Se trata de un organismo con muchos rostros; uno de ellos puede ser el de la educación, en cuyo caso hablamos de los ministerios de educación y las instituciones educativas, como colegios, academias y universidades, otro puede ser el ámbito de las Academias de la Lengua o incluso las agrupaciones de medios de comunicación o productores de bienes culturales, entre otras. De ahí que no estemos hablando de un organismo uniforme; al interior de la Institución existe una pugna por su dominio y de ahí que en un momento dado determinada tendencia o grupo dirija la institución convirtiéndose en el grupo oficial. El repertorio consagrado por este grupo puede ser recusado por otro ya sea por preferir el anterior o por proponer una variación en el existente. Por ello no se debe ver a la Institución solamente como perpetuadora de la cultura sino como un ente variable y heterogéneo, en constante proceso de reconstitución. En alguna medida, sus acciones correlacionan con la producción y el consumo, aunque, claro está, desde la perspectiva sistémica, lo hace interviniendo en el juego de correlaciones con los otros componentes del sistema, entre ellos, el mercado.

Mercado

En la lógica de las culturas, el mercado comparte la definición con las ciencias económicas y como tal lo define Even-Zohar:

El mercado lo constituye el conjunto de factores implicados en la producción y la venta del repertorio cultural, con lo que promueve determinados tipos de consumo. Al igual que la Institución, el mercado media entre el intento del productor de crear un producto y las posibilidades de que tal producto alcance satisfactoriamente un objetivo (un consumidor o varios consumidores); es por

tanto el responsable de que los intentos se transformen en oportunidades reales.
(1999, p. 51)

En buena cuenta, en lugar de hablar de calidad de la obra literaria, para citar el caso, en polisistemas se dice que el producto es eficaz o ineficaz; ello dependerá de su relación con el repertorio vigente o el estado del repertorio. No se trata del producto mismo sino del espacio que ocupa el producto dentro de un estado actual del repertorio. El vínculo entre la Institución y el mercado, entonces, se da a través del repertorio y gracias a una institución que los comunica entre sí; la crítica oficial.

El mercado, por el lado del receptor, está delimitado por una frontera que corresponde al horizonte de expectativas (Jauss). La crítica oficial señala en qué medida tal o cual producto se inscribe dentro de este repertorio armado por el horizonte de expectativas. También puede proponer al repertorio la inclusión de un producto que se define como contestatario al repertorio en alguna medida. Mientras mayor sea esta oposición, se requerirá mayor poder específico del crítico o la institución que soporta al producto para que este pueda ingresar al repertorio y ser aceptado y finalmente consumido. En el siglo pasado, los salones literarios configuraban un espacio de influencia que podía ejercer este poder; actualmente, con el poder del mercadeo y la industria cultural masiva, la pesadilla de Benjamin (1973), Adorno y Horkheimer (1988) se ha vuelto realidad y es el grado de acceso a las masas lo que determina el mayor o menor poder para influir en el repertorio o canon. De esto surgen dos conclusiones: primero, las masas siempre han sido conservadoras en materia de arte, por ello el canon deviene más estático y, segundo, se forma un neo canon, un conjunto de productos culturales que se convierten en referente en la medida que se inscriben en un sentimiento general de apropiación que da pertenencia de grupo al individuo, lo que analiza Perniola

(2008) como «lo ya sentido», la reedición de una experiencia común que todos pueden leer, descifrar, y por ello los reúne, en una comunidad sensológica que comúnmente denominamos «moda».

2.2.2. Autonomía y heteronimia

En la teoría de los polisistemas, la asociación literatura- nación aparece más artificiosa aún de lo que comúnmente se reputa. Para una visión sistémica de lo literario, la patria, la nación, es la lengua. Tomando como punto de partida las sociedades multilingües José Lambert (1999) diseña un escenario en el cual el poder de canonización es el que representa en un polisistema literario el escenario del polisistema global de una cultura. Discute la percepción de los países europeos como espacios monolingües y homogéneos demostrando cómo las lenguas dominantes en estas sociedades llegaron a esta posición tras un proceso de estandarización continuo hasta nuestros días. Cita una *boutade* que circula en la lingüística europea según la cual «las lenguas no son más que dialectos que han conseguido tener un ejército y una administración» (55) afirmando luego que «lo que sí existe realmente son las prácticas lingüísticas colectivas, las canonizaciones lingüísticas, que además pueden llegar a ser particularmente invasoras e influyentes» (ídem.)

Desde la teoría de los polisistemas, estos supuestos iniciales sobre la heterogeneidad se aproximan notablemente a los planteamientos Antonio Cornejo Polar, como ejemplo, esta primera conclusión de Lambert sobre lengua y nación:

Como primera conclusión, se hace necesario abandonar la idea de un vínculo claro, evidente y unívoco entre lenguas y naciones. Queda por analizar si las

sociedades, multilingües por definición, desarrollan actividades literarias en diferentes lenguas que puedan ser adscritas a literaturas diferentes. (Lambert, 1999; 57)

Atestiguamos el quiebre de un sistema de pensamiento que inició en épocas más remotas de las que suponen el estructuralismo o el deconstruccionismo al anunciar la desaparición del autor y su rompimiento con la vieja escuela de estudios literarios centrada en la diada autor-obra, según Lambert

El problema es que los investigadores perpetuaron la ideología de la época romántica, atribuyendo al modelo nacional una posición de monopolio. De ahí que persista hoy la necesidad de restablecer el principio de la heterogeneidad de las sociedades, tanto bajo el ángulo político como el lingüístico, literario, religioso, etc. (1999; 60)

Estas dos últimas citas cuestionan directamente la pretensión de especificidad de las teorías o categorías literarias surgidas en América Latina; si la base de estas es la heterogeneidad, la hibridación o la transculturación, es momento de abrir los ojos hacia el resto del mundo y descubrir que estos mismos procesos han ocurrido en la historia humana por siempre y que, incluso en tiempos actuales, por causa de la reducción del tiempo y el espacio en la circulación del conocimiento, se han acelerado como lo atestiguan los trabajos de Homi Bhabha (1994), Renato Ortiz (2004) y Arjun Appadurai (1996). La potencial diferenciación radicaría casi exclusivamente en los fundamentos y orígenes de estos procesos. Los autores recién citados exploran el mundo de la posmodernidad y nuestro universo humano de fronteras anuladas; el coto de caza de

nuestras teorías literarias estaría diferenciado por el anclaje en la historia que es el trauma de la conquista; si ello implica la necesidad de aplicar un doble rasero cultural para leer coherentemente nuestros textos es materia de otro esfuerzo, pero a largo plazo, esto podría desdibujarse con el surgimiento de una literatura en la cual las porosidades se hayan ampliado tanto que tenga que suceder lo mismo con las categorías. Esto supondría el riesgo de quedarnos con un corpus de categorías tan etéreo que terminaría rindiendo cuenta de nada, pero también la promesa de la tan ansiada especificidad.

La autonomía del campo o sistema literario puede leerse desde dos perspectivas: una es la del sistema mundializado que condiciona por influencias e interferencias transformaciones en el repertorio que pueden abrir paso a nuevos ocupantes de las posiciones centrales en el sistema o campo. Otra perspectiva es la original, aquella que se determina por el nivel de influencia que tienen condiciones extraliterarias/extralingüísticas. Teniendo en mente que el repertorio está compuesto por una gramática y un léxico, el dominio de este como puerta de acceso a la canonización asegura una mayor autonomía en el campo. El condicionamiento de este acceso a partir de elementos extraliterarios/extralingüísticos, supone que el campo ve afectada su autonomía, se hace heterónimo. El efecto de condiciones de mercado determinadas desde la perspectiva del negocio editorial y el acceso a grandes públicos, con tirajes cada vez mayores para optimizar el rendimiento de la inversión se introduce como elemento preponderante en el sistema-campo desde la posición del consumidor-lector. Esto significa que existiría un horizonte de expectativas manipulado, influido, por una suerte de convención entre los editores y un sector de la institución con acceso al público más amplio, aquel cuyo horizonte está condicionado por un menor dominio del repertorio; un público con intención de acceder a lo literario como una marca de estatus o buen gusto.

El llamado “buen gusto”, es un cruce de condiciones y potencialidades expresadas en elecciones estéticas como forma de validación personal y de grupo social. En términos estrictos es una condición que se construye a partir de la escolaridad, según correlación entre nivel educativo y preferencia por objetos artísticos refinados. La atribución de cercanía o preferencia por estos objetos artísticos construye lo que se denomina “distinción” (Bourdieu: 2012). De esta forma “la contemplación artística, tiene que llevar aparejado [...] un componente erudito apropiado para alimentar la ilusión de la iluminación inmediata, que es uno de los elementos indispensables del placer puro”. (35)

La ilusión de la iluminación es un componente necesario para verificar el funcionamiento de lo escolar como insumo de “buen gusto” que deja de ser creación exclusiva del proceso de formación escolar (académica, podría decirse) para aceptar como formador de pseudo erudición, a la crítica no oficial o periodística. Esta ofrece un tipo de acceso al público amplio o no erudito que antes solo estaba asignado a la “academia” o “institución”, denominación de Even-Zohar que incluye a la formación escolar. El tipo de soporte a la valoración de textos literarios que ofrece este sector que divulga el conocimiento escolar “vulgarizándolo” (en el mejor sentido de la palabra, es decir, haciéndolo común a amplios sectores), equivale al que ofrece la formación para el segmento de lectores especializados o que siguen lo literario como fenómeno estético, mientras el gran público lo sigue como forma de esparcimiento.

La investigación formal –que en literatura o teatro conduce a la *oscuridad*– resulta, a los ojos del público popular, uno de los índices de lo que a veces se experimenta como una voluntad de mantener a distancia al no iniciado, como decía una encuesta a propósito de ciertas emisiones culturales de la televisión,

de hablar a los otros iniciados «por encima de la cabeza del público» (Bourdieu: 2012; 39)

La labor de *buffer* o amortiguador que cumple esta versión ligera de la crítica literaria especializada legitima el juicio compartido por quienes siguen al crítico informal o no oficial. El papel de este lector pseudo académico otorga credibilidad al grupo social que lo sigue y reviste de un aura de credibilidad al sustento del juicio extendido. Esta perspectiva de análisis que establece un vínculo entre grupos identificados por compartir ciertos elementos de legitimación cultural y una articulación del campo que permite conjugar esfuerzos editoriales con crítica para amplios sectores, explica como el horizonte de expectativas se contamina con un elemento extra estético: la pertenencia, el sentido gregario y la definición a través de una herramienta cultural; lo literario. Se construye una sociedad de sensibilidad o gusto que cumple un rol de afirmación de clase.

Esta condición afecta la autonomía del campo literario desde una doble posición: la primera sería la de clase y se haría explícita por el acceso a cierta crítica desde ciertos medios que consume cierto grupo social. El trabajo de Bourdieu sobre la distinción y el rol del gusto como herramienta de definición de pertenencia a una cierta clase, explica en detalle y con herramientas cualitativas y cuantitativas cómo se construyen constelaciones de referencias propias a cada grupo social y la vinculación de estos con el grado de instrucción. Hasta antes del exigente estudio de Bourdieu, el gusto era visto como un objeto indeterminado, sin posibilidad de cuantificación ni análisis exhaustivo ya que construía una suerte de *a priori* que se identificaba aun con criterios deterministas (genéticos, por nacimiento en ciertas zonas, etc.), luego de él, las condiciones de determinación y formación del gusto se aprecian en toda su complejidad estructural. Serían una combinación de formación, pertenencia de clase, acceso a ciertos medios de

comunicación y valoración de los mismos, etc. Su utilidad trasciende la identificación abstracta y opera sobre condiciones específicas cuando se trata de elecciones de todo tipo, vinculadas a la exclusión y a la pertenencia, además. Para Bourdieu “el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican. Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable.” (2012; 63). El gusto es una construcción cultural útil para construir audiencias. Su articulación con el mercado es la segunda posición que afecta al campo literario. Esto quiere decir que el rol que en el siglo XIX cumplía la academia se ha desplazado hacia el sector del público a través de la conformación de un gusto común construido desde la influencia de quienes se instauran como puente entre lo formal y lo popular, descartando los sectores con elementos culturales o preferencias manifestadas (gustos) que no coinciden plenamente con el resto de atributos de grupo que definen a estos consumidores con peso numérico en el campo literario.

Para Franco Moretti (2015), una pregunta basal en la formación del canon literario es ¿quién canoniza hoy y cómo se ejecuta este proceso? Estudia la producción literaria en la Inglaterra victoriana seleccionando un corpus temáticamente delimitado: las novelas policiales. La elección proviene del enfrentamiento con una realidad cuantificada; una enorme cantidad de textos de la misma naturaleza desaparecen misteriosamente, son engullidos por algo que Moretti denomina “el matadero de la literatura”. Existe un proceso de elección o selección que privilegia algunos textos impulsando su constante reedición y que deja desaparecer a otros. Si anteriormente la crítica académica era quien ponía en frente del lector una elección garantizada, el acceso de grandes sectores de población a los libros y al material impreso, en general, matiza esta condición. Ahora, los

lectores refuerzan, apuntalan, al mercado como espacio de las decisiones de canonización de obras literarias. Como ejemplo plantea el caso de Conan Doyle.

“Son los lectores, no los profesores, quienes hacen los cánones. Las decisiones académicas son meros ecos de un proceso que se desenvuelve esencialmente fuera de las aulas: aprobación reticente y no mucho más. Conan Doyle es un ejemplo que viene como anillo al dedo: *socialmente* supercanónico de inmediato, pero *académicamente* canónico recién un siglo más tarde. Y lo mismo ocurrió con Cervantes, Defoe, Austen, Balzac, Tolstoi...” (Moretti; 2015: 84)

De esta condición deriva la concluyente afirmación: “El mercado selecciona el canon” (85) Es la ley de oferta y demanda, la mano invisible del mercado, quien determina qué autores sobreviven a este “matadero de la literatura”.

Las propuestas de Moretti deben leerse en combinación con otra preocupación evidente en sus anteriores reflexiones teóricas: la existencia de una literatura mundial que descubre a partir de los textos de Immanuel Wallerstein donde propone esta la teoría del sistema-mundo para la economía mundial. Esta mundialización, empleando la distinción entre mundial y global propuesta por Ortiz (2004), aplicada sobre la definición de las industrias culturales, son la base de su teoría sobre la Literatura mundo, variante de la *Weltliteratur* de Goethe.

El crecimiento del mercado que alcanza dimensión mundial, la utilidad de lo estético como herramienta de identificación social a través del gusto configuran una nueva conformación del campo en la cual la autonomía de lo literario se ve afectada por fuerzas sociales y económicas que potencian determinados componentes del esquema

propuesto por Even-Zohar. Para acentuar la potencia de lo social y la pertenencia en este esquema es necesario visitar el concepto de *sensología* propuesto por Perniola (2008). Para este autor existe una diferencia fundamental entre las generaciones anteriores y las posteriores al 2000: “Para nuestros abuelos, los objetos, las personas, los sucesos estaban para ser sentidos, les hacían vivir una experiencia interior [...], para nosotros, los objetos, las personas y los sucesos son **algo ya sentido**,²⁵ que nos absorbe con una nota sensorial, emotiva y espiritual determinada de antemano. (28)

El vínculo entre la crítica literaria no académica en medios masivos y la heteronimia del campo depende de la comprensión de la naturaleza de lo ya sentido. En palabras de Perniola:

Lo ya sentido es una especie de mediocracia, aunque no porque los medios, los instrumentos de comunicación, tengan un poder absoluto, ni porque, como extensión de los sentidos humanos, aquellos se vuelvan autónomos de la razón. Mediocracia recoge más bien la idea de que la actividad eminentemente mediadora del pensar se ha trasladado al sentir, el cual pierde su muda inmediatez y en su duplicarse y en su convertirse en algo distinto a sí mismo adquiere una dimensión efectiva, casi un poder. (2008; 32)

Casi un poder que opera sobre la sensibilidad. La forma más clara de hacer evidente este casi poder está en los sondeos de opinión y los índices de audiencia “Estos constituyen lo ya sentido, lo ya tanteado, que anticipa, precede e incluso sustituye a lo ya

²⁵ Subrayado nuestro. Nótese la concordancia entre esta suposición y la definición de la sensología según Perniola como “lo ya sentido”.

hecho” (33). Lo ya sentido es la sociabilización de la sensibilidad, un modo diferente de sentir propio de una nueva configuración de los campos, en palabras de Bourdieu, de los sistemas, en palabras de Even-Zohar. Parafraseando a Gramsci y su concepto de “intelectual orgánico”: sale del entorno sensológico y surge gracias a él. Perniola explica el rol de este intelectual orgánico de la sensología: se convierte en “un simple fenómeno sensorial y afectivo” en la medida que se abstrae del sentir directo y se hace comparable no a una mercancía sino a un valor de cambio y medio de circulación, como la moneda. “El sentir se sociabiliza de manera concreta merced a este movimiento que recuerda el del mercado” (Perniola, 2008, 52). Sus juicios, sus valoraciones, circulan como material de reconocimiento y forman parte del capital cultural del grupo identificado con el criterio de gusto que los distingue y define en el entorno social mayor. Es un proceso de generación de *habitus*²⁶ que “transforma la producción del literato y el artista como el consumo del esteta y el diletante. Por un lado, pone en circulación el tesoro del primero, por otro, impide la completa disipación del segundo” (id. 55).

Dos movimientos simultáneos que se vinculan al proceso de mundialización: el surgimiento del nuevo poder de la crítica mediática desde la perspectiva de lo ya sentido y su vinculación con el gusto y el fortalecimiento del consumidor desde la perspectiva del horizonte de expectativas construido desde la influencia de “lo ya sentido”. Entre estos, el reconocimiento de la actuación del lector-consumidor como nuevo canonizador, o como canonizador invisibilizado por la fuerza reconocida anteriormente al crítico académico. Este movimiento explica el desplazamiento de los repertorios referidos por los autores previamente asociados a la vanguardia literaria o a los grupos más experimentales del arte literario. Para algunos autores, el referente que orientará su legitimidad se habrá desplazado desde el puramente literario, vinculado a su maestría del

²⁶ Otra forma de llamar al capital cultural.

manejo del repertorio y su capacidad de modificarlo por ampliación aportando nuevas formas de decir. Para otros, la constatación del conservadurismo estético de los grupos más numerosos abrirá una puerta de acceso a la canonización primaria. Este fenómeno es similar al que se observó en la Francia de los siglos XVIII-XIX, una simplificación de lo narrativo hasta llegar a sus componentes primarios, esenciales: la narratividad alcanza un grado cero.²⁷ Se percibe una reducción del repertorio, en palabras de Del Prado (2010), en el siglo XIX, “Tras Napoleón y las sucesivas Repúblicas , la educación se generaliza, el pueblo accede a la lectura, y un horizonte nuevo se abre para el hecho literario: el destinatario ya no es el público «culto» y de condición económica más o menos elevada; el destinatario podrá ser todo aquel que sepa leer [...] Es lógico que frente a este nuevo lector, con otra formación, con otros intereses, con otra sensibilidad, con otras intenciones, cuando coge un libro tras horas de trabajo, tanto la materia como la forma de la ficción cambien de sentido y de función.” (794)

La mundialización y el crecimiento de la industria editorial que busca alcanzar a nuevos lectores para ampliar el consumo, generan un escenario similar al retratado por Del Prado. Respecto a la literatura de folletín, afirmará: “El *feuilleton* no solo acerca al público lector la literatura más accesible y popular; ni Flaubert ni Balzac, ni tantos otros desprecian este medio de comunicación; lo que también tiene repercusiones profundas en el ámbito de la escritura” (2010; 794) Su afirmación sirve como diagnóstico de un acierta simplificación del repertorio a partir del surgimiento de un nuevo grupo consumidor, más amplio y con menor formación escolar y, por lo mismo, menor acceso a la crítica académica. El folletín semanal, actúa sobre el repertorio de autores considerados “Académicos”, tanto como hace surgir otro tipo de escritor. Si nos quedan dudas acerca del vínculo entre medio periodístico y uso del repertorio, Del Prado añade: “El vehículo

²⁷ La noción de grado cero narrativo la tomamos de la Historia de la literatura francesa de Del Prado.

periodístico exige una estructura narrativa simple y fuerte a un mismo tiempo y también una organización material del suspense que permita que el lector recupere la narración con la misma pasión con la que se había abandonado”. (Id.)

Sin mucha variación de términos, estas palabras nos podrían ser útiles para explicar la naturaleza de la heterogeneidad en el campo y medir sus efectos sobre la obra de autores ya consagrados y aquellos que vendrán tras ellos. Algún impacto tendrá pasar de escribir para diez mil lectores a escribir para un millón.

2.2.3. Los movimientos internos y la movilidad del canon

Como ya se sostuvo, repertorio no es igual a cultura, aunque tienda a identificarse; el repertorio no es solo la manifestación empírica de los productos de la cultura, también supone un conjunto de normas y mecanismos de creación de productos pertinentes a un determinado grupo social, Even-Zohar la define como «la red que se obtiene de la interdependencia (interrelación) de todos los factores del repertorio» (1999; 32). En este escenario los papeles principales corresponden a la Institución y el Mercado porque mediante su intervención legitiman el repertorio. Sin la acción de la Institución sobre el mercado no existiría movilidad del repertorio.

Como vimos, estas instituciones son de naturaleza heterogénea, se constituyen diferentes repertorios, opciones diversas en conflicto (tal como lo están las Instituciones) que compiten entre ellas. Las culturas incipientes suelen tener un repertorio limitado y toman préstamos de otras culturas accesibles. En la teoría de Even-Zohar, existe un hábito euro centrista que tiende a estudiar estos contactos bajo la forma de vecindades o traducciones, pero en América Latina, el gran insertador de heterogeneidad es la

conquista²⁸. Este es un caso de interferencia dramático y que pone en mayor evidencia la convivencia de más conjuntos de repertorios que los habituales en sociedades con mayor homogeneidad cultural o historia menos violenta.

Teniendo como objetivo la definición de la estructura del repertorio, podemos definir dos elementos centrales que Even –Zohar denomina los elementos y los modelos (1999, p 34). Los elementos individuales son equiparados a lo que en lingüística se reconoce como morfemas y lexemas, para ellos Even-Zohar ha acuñado la categoría «repertorema» que designa a cualquier miembro de un repertorio y, en consecuencia, llama «culturema» a los repertoremas de una cultura²⁹. Respecto a los modelos, los concibe como una combinación que se hace posible a partir del pre-conocimiento de las posiciones en que podrían insertarse los elementos en la red de distintos modelos. Los define señalando que «... analíticamente los modelos consisten en la combinación de elementos + reglas + las relaciones sintagmáticas que se imponen sobre el producto. Si el producto en cuestión es un evento, un suceso, entonces su modelo significaría la suma de los elementos + las reglas aplicables a dicho tipo de acontecimiento + las relaciones potenciales que pueden llevarse a cabo durante el hecho concreto». Este pre-conocimiento, así como la estructura propuesta guardan cercanía con el concepto de *habitus*, como lo define Bourdieu (1992), tal como la definición de acontecimiento que maneja Even-Zohar guarda alguna semejanza con la definición de este por Alain Badiou (2011).

²⁸ En *Teoría de los polisistemas*, obra incluida en nuestra bibliografía, José Lambert se encarga de matizar esta aparente tendencia eurocéntrica incluyendo la posibilidad del uso de la fuerza como condición de generación de sistemas heterogéneos. Véase este capítulo, página 17-18.

²⁹ En el desarrollo de las escuelas de análisis del texto, el caso más similar es el de la sociología de la literatura que desarrolló el concepto de «ideologema» (Kristeva) para referirse a una función intertextual que se materializa en los diversos niveles de la estructura de cualquier texto y que condensa el pensamiento dominante de una determinada sociedad en un momento histórico.

El uso de los modelos, la cantidad de modelos que puede generar un productor, dependen de lo que Bourdieu llamaría su «capital cultural» del cual forma parte el «habitus». Es decir que un sujeto productor estará en mayor o menor capacidad de enfrentar o emplear el repertorio según su mayor o menor manejo de los modelos, de la misma manera el lector será más o menos hábil para descifrar un texto dependiendo de su dominio o conocimiento del mismo, lo que se adquiere con la exposición constante al mismo. Una segunda diferencia entre los niveles de competencia respecto al manejo de los modelos radica en la capacidad de lograr el conocimiento analítico, no solamente empírico o aprendido de manera inespecífica y global. Dice Even-Zohar:

...el conocimiento analítico resulta más frecuente cuanto más hábil es el productor y más específico el producto. A lo mejor un artesano o un cocinero han adquirido sus destrezas de manera sintética, mientras que un moderno industrial puede tener un conocimiento pleno de los modelos que utiliza por lo que respecta a sus componentes y a las reglas de combinación en el tiempo y el espacio. (1999, p 35-36)

Existe lugar a la discusión acerca de si estamos ante una suerte de determinismo cultural que confrontaría la idea romántica de la libertad del creador, pero ello nos lleva nuevamente a marcar distancias frente al pensamiento estructuralista. Cuando vinculamos los términos del esquema propuesto por Even-Zohar uno a uno estamos regresando al ámbito del determinismo estructuralista; la complejidad de cruce de fuerzas entre cada uno de los componentes que propone la teoría de los polisistemas hace imposible un determinismo uno a uno, en lugar de ello construye un campo de fuerzas que entre sí va

a conformar lo literario, si partimos de la asunción central de que cada elemento no es independiente y que la correlación de fuerzas bien puede ser pareja o no, dependiendo de circunstancias históricas específicas. Por ejemplo, en el caso de la literatura soviética, lo que se ha conocido como el real-socialismo literario, es evidente que la fuerza mayor en este sistema provenía del lado de la Institución ya que el partido se ocupaba de determinar qué obras deberían llegar al público dependiendo de su grado de compromiso con los ideales de la Revolución, similar caso ocurría durante el periodo de la Alemania nazi, cuando el ministerio de propaganda asumió la tarea de definir este curioso oxímoron: «política cultural». En ambos casos podemos leer cómo el autoritarismo tiende a privilegiar la Institución porque el fin de sus esfuerzos es el control del debate ideológico, cultural, estético. Recordemos cómo siempre las dictaduras, de izquierda o derecha, suelen ser conservadoras en materia de gustos artísticos; esto se explica porque una de las formas que tiene la Institución de controlar la circulación de los bienes culturales es fortalecer el canon ya que, si este es fortalecido, se cierra el acceso a las fuerzas que pugnan por renovarlo.

Otra opción, más radical, es por ejemplo la que tomó la Revolución Cultural de Mao, es decir, la destrucción del canon clásico para formar un nuevo canon. Aunque ambas opciones estén en las antípodas, en cuanto conducta, el resultado es el mismo: crean un canon cerrado e inexpugnable que solo se abre y acoge autores nuevos con la venia del poder de turno. Por lo tanto, en la teoría de los polisistemas, la libertad del creador existe, pero ciertamente condicionada por un entorno que es social, político, económico, estético, cultural. El repertorio incluye lo anterior como herencia, pero también ofrece una abertura a lo nuevo dependiendo de cómo se encuentre balanceado o no el campo, el sistema. Es algo similar a una elección múltiple en la cual hay lugar para el genio que irrumpe de la nada (si esto fuera posible, en realidad es una percepción del

público o mercado del momento)³⁰, que tenga éxito en su propuesta o que este llegue 100 años después, dependerá del desarrollo del manejo del repertorio por parte del Mercado y de la Institución. La genialidad es, precisamente, aquello que hace que el autor anticipe rutas o sea capaz de realizar combinaciones inéditas de modelos en el repertorio de su tiempo que renuevan el mismo a futuro.

2.2.4. Articulación en el sistema y en el polisistema mundial

La categoría de polisistema es más que una forma nueva de nominar una entidad ya existente y con definición enunciada (nos referimos a lo que suele o solía conocerse como literaturas «nacionales»). Supone una nueva aproximación epistemológica que permite comprender en una visión global e integradora del sistema literario a todas las mediaciones y negociaciones que se producen con otros sistemas. En esto guarda similitud con los postulados de Badiou al definir los campos y la autonomía o heteronomía de los mismos. La diferencia, en el caso de la teoría de los polisistemas radica en que para ella todo sistema es, en sentido estricto un polisistema, es decir, indesligable de otros sistemas (polisistemas, a su vez), por la porosidad de sus fronteras. Cada uno de los seis elementos anteriormente descritos, es una «frontera porosa» con otros polisistemas, asimismo, estas porosidades no solo se manifiestan a nivel horizontal; para definirlo gráficamente, las diversas capas que operan en un mismo territorio o cultura son también «fronteras porosas» entre sí.

³⁰ Al tratar el periodo del *Boom* en la narrativa de Vargas Llosa se verá cómo esta irrupción de la nada, tan defendida por el autor como por la crítica oficial (mayormente Oviedo) no es tal si revisamos algunos aportes de Oswaldo Reynoso y Martín Adán, por citar algunos autores.

Como ejemplo, tomemos el caso de los sistemas literarios descritos por Cornejo Polar para el caso de la literatura indigenista y la literatura oficial. Las relaciones entre ambos elementos del polisistema no sólo generan un todo heterogéneo, también forman lo que Cornejo llamó una «totalidad contradictoria», integrada por el hecho traumático de la conquista. En nuestro modelo gráfico, estos dos «sistemas» dentro del polisistema literario se superponen en ciertas áreas. Por ejemplo, la formación en el idioma oficial o la difusión en el circuito oficial de los autores u obras indigenistas. Esta es el área de manifestación de la porosidad vertical, complementaria de la porosidad horizontal (entre polisistemas).

POLISISTEMA CULTURAL	POLISISTEMA SOCIAL	...		
		...		
		...		
	POLISISTEMA DE LAS ARTES	POLISISTEMA LITERARIO	Literatura Oficial	Gran literatura
				Literatura infantil
				...
		POLISISTEMA DE LAS BELLAS ARTES	Literatura no Oficial	Literatura en lenguas originarias
				Literatura oral
				...
	
	
	
	POLISISTEMA POLÍTICO	...		
		...		
		...		

En el gráfico anterior se resume, en forma gruesa, la interrelación y las zonas de porosidad entre tres polisistemas detallando mínimamente el literario. Habría que

entender las porosidades entre polisistemas como un influjo que afecta a todos los polisistemas que conforman un polisistema nacional, regional o global. Así, por fines gráficos, hemos subrayado la porosidad entre literatura oficial y no oficial, además del contacto con el polisistema de lo social y lo político. Aunque gráficamente el polisistema político no alcanza a rozar con la literatura oral, la porosidad entre polisistemas se comparte con todos los sistemas al interior del polisistema detallado. Asimismo, el influjo es recíproco, aunque puede ser desigual. En ciertos momentos históricos, lo político abrumará con su peso a lo literario y así sucederá con otros polisistemas.

Dos conceptos importantes para comprender el mecanismo por el cual los sistemas literarios internacionales se logran conectar son los de difusión e interferencia. Para esto debemos pensar en escala mayor a la literaria, ver el fenómeno desde la perspectiva cultural (el polisistema completo) y luego decantar sus consecuencias hasta lo literario. Desde una perspectiva histórica, cada sociedad ha conformado modelos de significación específicos. La autonomía de estos no es discutida al interior del Polisistema que reconoce como propio al conjunto de los sistemas. Si el sistema literario asume condición receptora, es decir, deja penetrar elementos de otros sistemas, con repertorios definidos desde otra perspectiva histórica interna al sistema o a todo el polisistema, entonces se le reconoce como “sistema receptor” y al que interfiere se le llama “sistema fuente” (Yahalom, 1999: 100) Es el caso de las literaturas heterogéneas de América Latina, donde el proceso que comanda la interferencia cultural es la conquista. Se generan textos ambivalentes, que se pueden leer en dos o más sistemas. Son el caso, en el Perú de *Dioses y hombres de Huarochirí* y la *Nueva coronica y buen gobierno*.

Los procesos de difusión suelen ser menos cruentos y su campo de acción es, normalmente, el de la traducción o la integración de sus repertorios vía la obra de un autor ya canonizado en la literatura destino. Es el caso del afrancesamiento y españolismo

literarios del Perú del siglo XIX y comienzos del XX, que generase las reacciones de nuestros primeros sistematizadores de la literatura peruana. El fenómeno del rompimiento de fronteras o el acercamiento virtual de las distancias físicas permiten un auge de la difusión cuyo elemento central es la imitación o adecuación a cierto repertorio que se considera como una dominante cultural. En sistemas literarios configurados como polisistemas ya sea por existencia de varias literaturas o de literaturas en diferentes lenguas, esta dominante cultural suele ser mejor aceptada en un sistema que en otro. Debido a que la traducción es una herramienta de difusión de primer orden, no resulta difícil pensar que el sistema literario dominante será más cercano a la difusión, sobre todo si no se expresa en la lengua nativa.

2.3. Heterogeneidad y sujeto migrante cultural en la literatura-mundo.

El resumen más conciso de las relaciones entra la heterogeneidad vista a través de la teoría de los polisistemas y la mundialización, específicamente la literaria, fueron previstas como potencialidad por Homi Bhabha (1994) cuando propuso partiendo desde la inconsciencia de la vida cultural que

...la literatura mundial podría ser una categoría emergente prefigurativa involucrada con una forma de disenso cultural y alteridad, donde los términos no consensuales de afiliación pueden establecerse sobre bases de trauma histórico. El estudio de la literatura mundial podría ser el estudio del modo en que las culturas se reconocen a través de sus proyecciones en la «otredad» (29)

En la alusión a las «bases de trauma histórico» que hace Bhabha podemos leer, desde el Perú, la huella de la conquista como origen de la coexistencia de dos literaturas, de dos sistemas, pero desde una perspectiva más amplia podemos explicar las literaturas del exilio, las de minorías étnicas, de minorías sexuales, etc. Las proyecciones en la otredad son una forma de denominar a esas extensiones o intromisiones de un sistema dentro de otro, lo que hemos denominado porosidad cultural, noción de raigambre lottmaniana que explica fenómenos en los cuales autores del sistema cultural dominado ingresan al sistema del centro. Este ingreso estaría condicionado a ciertas reglas como por ejemplo a) manejo del repertorio de ambas culturas –ya que, como vimos anteriormente, no existe obra fuera de las posibilidades del repertorio ya sea como continuidad o rompimiento–, b) acceso al mercado dominante y al circuito alterno propio, c) competencia del lector para descifrar las entradas y salidas del autor dentro de un sistema propio o el coexistente, d) reconocimiento institucional mediado por la adscripción a una entidad articuladora de ambas culturas y d) un producto cultural ambivalente, que presente las entradas y salidas mencionadas como descifrables por el lector bajo una clave reconocible en su patrón cultural como «literatura».

En otros términos, estamos definiendo lo que Bhabha denomina como espacio *in between*, un punto medio que no es una cosa ni la otra, que no está en un lugar ni en otro. Por ello parafraseamos el famoso subtítulo de *Culturas Híbridas* (García-Canclini, 1989) que reza: *Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Sin embargo, existen casos en los cuales predomina la «entrada» y esta termina por ser temporalmente indefinida. Son los casos que definimos como migración cultural, un proceso en el cual un autor de una cultura o sociedad caracterizada por la heterogeneidad asume plenamente el repertorio y los modelos de la sociedad dominante. En el mundo posmoderno hay solo una sociedad dominante, la sociedad mundial, en la cual se inserta la literatura mundo. El

sistema-mundo, definido por Wallerstein (1980-88), Quijano (2003) y otros teóricos de lo decolonial o del pensamiento decolonial, es el polisistema macro que cobija los polisistemas nacionales integrándolos con la fuerza de atracción de un agujero negro al sistema mundo literario o literatura mundo, como preferimos llamarla siguiendo a pensadores como Franco Moretti (2006) o Pasquale Casanova (2006), quien propone la «perspectiva planetaria» en el análisis de la literatura.

Arjun Appadurai (1996), al proponer la desterritorialización como el suceso que define el estado actual del mundo, no asume la inexistencia de «nacionalidades», antes bien plantea la mutación de estas en otras definiciones de nación más cercanas a lo que Anderson (1983) denominó «comunidades imaginadas», supone en todo caso lo que Achugar (2001) denomina «cartografías propias» por la cual surgen nuevas formas de pertenencia o reconocimiento global; una de ellas sería la literatura mundo, un estado del arte en el cual la lengua (la literatura, añadimos), como reclamaba Lambert, deviene nación. La migración hacia esa nación literaria es un proceso mediado por la articulación de los elementos constitutivos del polisistema bajo una lógica nueva o diferente a la del origen del autor, un lugar que puede leerse desde cualquiera de las cinco perspectivas del escenario contemporáneo que propone Appadurai y que generan la tensión entre los procesos de Homogeneización y heterogeneización: el etnopaisaje, los mediapaisajes, los tecnopaisajes, los financiapaisajes e ideopaisajes.

2.3.1. El sujeto migrante posmoderno

La migración cultural no es solamente posible mediante la traslación física del productor. Los cambios en los paisajes del escenario de la modernidad descritos por Appadurai permiten que las entradas y salidas de una cultura a otra (sean ambas nacionales o una de

ellas la mundial) sucedan simultáneamente y de manera similar en varios puntos del mundo. En el mundo moderno, definido como tal desde el momento de la colonización de América Latina, se inauguró un camino de ida y vuelta por el cual la peregrinación de la periferia al centro ya no es requisito para acceder a la cultura dominante. El sentido se ha invertido gradualmente haciendo que ahora sea el centro el que se desplaza hacia la metrópoli logrando que la dependencia, en un principio económico, sea ahora estética y cultural. Patrones estéticos y culturales del centro (definido como sistema mundo, literatura-mundo) son ahora predominantes y situarse en la periferia de ellos es ubicarse en un terreno en el cual la subsistencia del productor se hace riesgosa y difícil pues Institución, Mercado y Consumidor han identificado la naturaleza del producto que quieren consumir o que sea consumido y la han extendido globalmente.

Muchas veces, el primer paso puede ser la migración física, configurando lo que se denomina «literatura en el exilio». Entonces surge la primera disyuntiva propuesta por Lambert (1999)

La cuestión fundamental que nos queda por tratar es la de las alianzas y los cambios de alianzas que se producen: una tradición literaria determinada ¿renunciará a su poética en favor de una poética nueva, aparecida en la nueva sociedad, y en razón de valores políticos, religiosos o de otro tipo? (69)

Para Lambert existe un peligro implícito en las zonas culturales y literarias multilingües. A diferencia del optimismo de Appadurai y Bhabha que apuntan a la formación auspiciosa de un nuevo sistema global, integrador, pero reconocedor y respetuoso de las diferencias, para Lambert, en lugar de mutar en un *in between*, estas

zona cultural y literaria «corre el riesgo de funcionar como una eterna periferia, como un “*no man’s land*”, un “terreno de nadie” literario y sin duda cultural» (Ídem).

A continuación, describe un escenario en el que podemos reconocer muchas trayectorias personales de autores internacionalizados:

...en lugar de permanecer fiel a sus orígenes, el escritor ambicioso se pondrá a menudo al servicio de los nuevos grupos de prestigio, partirá para el Nuevo Mundo de los poderosos, físicamente o en imaginación³¹, adoptando sus modelos literarios (la lengua, los géneros, los circuitos de difusión). Después de haber abandonado así la fidelidad (literaria) a sus ancestros, el «nuevo» escritor puede llegar a abandonar también (físicamente o solo en el plano literario) su segunda patria y optar por vías deliberadamente internacionales. (Lambert, 1999; 70)

El párrafo describe detalladamente el proceso de incorporación a la literatura-mundo para convertirse en un autor global. Hay poco que añadir más que apuntar con el dedo a unos cuantos casos sumamente reconocibles entre algunos autores del boom y de la posmodernidad (quienes saltan pasos de manera prodigiosa). No es difícil encontrar similitudes entre este recorrido propuesto y la transformación de Mario Vargas Llosa en un autor global. De ahí la importancia de su presentación en sociedad y de manera temprana como autor surgido *ex nihilo*; lejos de constituir una condena, estas reflexiones describen objetivamente un recorrido, su estrategia y sus resultados. Si en el origen del esfuerzo del autor literario se encuentra la pretensión de ser leído, de presentar a los demás

³¹ Subrayado nuestro.

sus mundos recreados y la emoción detrás de su construcción, nada puede ser más injusto que condenar el cumplimiento de este sueño. Que el sistema de la literatura mundo haya apuntado hacia la banalización posmoderna y la plantee como único medio de alcanzar el gran mercado es atribuible en primera instancia a la Institución, al Mercado y luego, como tercera o cuarta instancia, al productor.

Cabe resaltar dos componentes claves en el recorrido que describe Lambert: el primero, nuestra hipótesis central a este capítulo, es el de la migración cultural como un proceso mental ideológico, no necesariamente físico o de traslación (que es la diferencia central entre la categoría del sujeto migrante de Cornejo Polar y nuestra propuesta de la migración cultural o del sujeto migrante cultural posmoderno); el segundo, y que se lee entre líneas, es el de la condición de las sociedades multilingües y heterogéneas bajo este escenario de globalización literaria: «Países lingüísticos y literarios de todo el mundo y por tanto de nadie, las sociedades multilingües no son a veces más que un lugar de paso».(Lambert, 1999; 70)

Para matizar, a partir de la inclusión de la fórmula «a veces», el pesimismo de esta cita de Lambert debemos añadir que lo descrito en ella corresponde al atajo, al camino rápido. Ciudadanos de las letras como James Joyce y Lezama Lima supieron construir una patria literaria universal desde sus muy particulares experiencias de Dublín y el sertón. La república universal de las letras puede incluir una nacionalidad o varias, corresponde al autor-productor decidir sobre su estatuto de ingreso, como migrante o como asimilado.

2.3.2. Los circuitos literarios nacionales y el gran circuito mundial

Tratar lo que comúnmente llamamos sistemas nacionales y sistema mundo como circuitos supone incorporar la lógica de la distribución y circulación de bienes literarios como si se tratase de bienes comerciales. Ya hemos visto que, en términos generales y apelando al estado del planeta y sus mecanismos de comunicación y comercialización, lo son en alguna medida. Así, un circuito es la ruta de distribución que sigue un bien desde su producción hasta llegar a manos del consumidor. Un circuito literario nacional tiene como límite la amplitud del territorio y lengua originales u oficiales del territorio. Supone un origen local y un consumo local que puede estar condicionado por lengua, nivel de competencia textual o cultural o barreras económicas como aduanas fronterizas. En regiones del planeta cada vez mayores, los bienes culturales circulan con tanta o mayor libertad que sus ciudadanos, en otros, el circuito requiere apoyos múltiples como traducciones, pago de aranceles, mercadeo del bien para hacerlo deseable, entre otros. Una de las herramientas más visibles en términos de paso de circulación local a circulación mundial es el concurso o premio literario. De esta manera tenemos no solo concursos nacionales sino además otros, cada vez más, de alcance internacional, limitados solo por la lengua común. Inclusive estos concursos abren paso al siguiente mecanismo, la traducción a múltiples lenguas. Salvadas estas dos barreras culturales, es solo cuestión de tiempo superar las barreras comerciales, cada vez más básicas.

La mundialización no es un fenómeno reciente. Para autores como Even Zohar es un proceso que se ha venido construyendo gradualmente. Aunque de diversa manera, tanto Moretti (2015) como Casanova (2006) soportan la existencia de un mercado internacional o mundial que habría comenzado con el surgimiento de los imperios coloniales. Las llamadas literaturas nacionales no pueden concebirse como sistemas

cerrados, autosuficientes ya que habrían sido objeto de fenómenos de transformación diferentes de fenómenos tendientes hacia la globalización, es decir, la formación de un patrón único, tan idéntico en todo el globo como podría serlo un producto informático. Así, el posmodernismo literario sería el campo en el que bajo un esquema o repertorio básico se producen variantes que mantienen vigentes las identidades culturales de los productores. En el análisis del sistema mundo económico, Wallerstein (1980) postula que el sistema es uno y desigual y estas desigualdades obedecen a la posición relativa del sistema nacional respecto al centro. Distingue centro, periferia y semi-periferia. De la misma manera, para Moretti, el sistema literario sería “Uno y desigual” (2015; 61) y para sustentar esta desigualdad en la unidad emplea el concepto de interferencia de Even-Zohar, que distingue una literatura fuente que puede actuar como origen de préstamos directos o indirectos respecto a una literatura meta en una relación desigual marcada por el renombre de la literatura que actúa como fuente, o el poder de su industria editorial que podría medirse no solo en importación de sus textos sino también en cantidad de traducciones, traductores, segmentos de la editorial que se dedican a la traducción. En esta relación desigual la literatura fuente ignora o minimiza la literatura meta. Existen algunos momentos en los cuales la literatura meta puede colaborar con el repertorio insertándose en el catálogo de la literatura fuente y uno de esos contados momentos es el surgimiento del boom literario latinoamericano, propiciado por editoriales españolas durante los años sesenta y setenta.

Sobre la novela moderna y el panorama de interferencias y las relaciones entre los mercados y las formas se puede afirmar según Moretti que “en culturas que pertenecen a la periferia del sistema literario (es decir casi todas las culturas dentro y fuera de Europa), la novela moderna no surge en primer lugar como un desarrollo autónomo, sino como una influencia formal occidental (usualmente francesa o inglesa) y los materiales locales”

(2015; 65). Posteriormente aclara el sentido de la interferencia y lo define como “un triángulo: forma extranjera, materia local ... y forma local. A grandes rasgos: trama extranjera, personajes locales y, después, voz narrativa local.

Surge una suerte de árbol de influencias que se hace cada vez más enmarañado en el cual, “siempre se llegará al punto en que el estudio de la literatura mundial debe ceder paso al especialista en literatura nacional, en una suerte de cósmica e inevitable división del trabajo (Ibid., 75). De ahí que vea al estudio de las literaturas nacionales como esfuerzos por estudiar el “árbol” literario y el de la literatura mundial para el que estudia las “ondas”, es decir no los resultados sino la modalidad de influencia. Este sería, a nuestro juicio, un estudio dedicado al repertorio dominante y sus mecanismos de propagación. Cada nuevo impulso de la onda construye una rama, de ahí que Moretti llame a esta coordinación de estudios una “división del trabajo”.

Para esquematizar cómo actúa en una literatura nacional la llegada de la “onda” debemos dar unos pasos al lado antes de enlazar con la lógica expuesta por Moretti, regresar a la discusión intranacional relativa al dominio del campo y lograr unir las literaturas fuente y destino en una malla ideológico-retórica, es decir, en la construcción de un repertorio de referencia.

Para ligar el texto a su dimensión ideológica en relación a la lucha por la posición dentro del campo, revisar el problema de la Literatura mundo y la perspectiva de mercado, vinculándola con los demás componentes de la Teoría de los Polisistemas. Para discernir cómo ingresa la perspectiva del mercado en el polisistema de la literatura-nacional / literatura-mundo, proponemos el siguiente esquema en el cual hacemos interactuar las dinámicas del mercado, la conformación de la ideología autorial y su encuentro con la ideología hegemónica en el mercado y el proceso de transformación del texto a libro como

punto de choque entre dos perspectivas, la autoral y la editorial, de cuyo resultado dependerá la heteronimia o autonomía del texto:

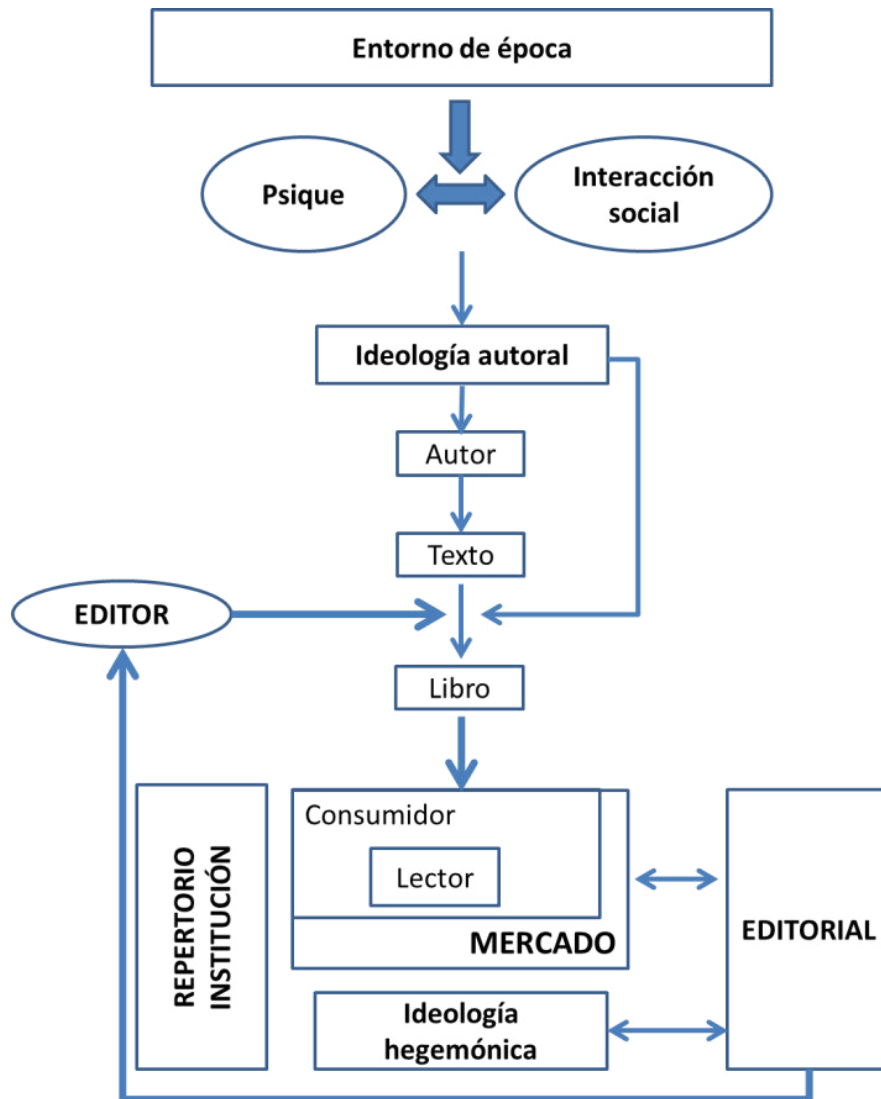


Figura 3: Esquema general del mercado literario en la literatura mundo.

Siguiendo el gráfico, en la parte superior tenemos el contexto de época, que es una forma de nombrar al polisistema global de la cultura que impacta y es retroalimentado por la psique del autor y afecta y es afectada por sus interacciones sociales o su aporte al polisistema. En este nivel se encuentra expresamente el funcionamiento del repertorio,

incluyendo elementos y modelos. De esta interacción surge como resultado la ideología del autor, es decir su ubicación en el polisistema de su cultura, algo un poco más complejo que su posición en el campo o campos en los cuales interviene porque la ideología supone también una estructuración del intelecto respecto a los temas del poder y funcionamiento de la cultura. Esta ideología del autor es el marco de referencia del cual surge la obra, ya que, al integrar posición en el campo, reflexión sobre el estado del campo y el impacto en la psique y conductas aprendidas que se manifiestan como un *habitus*, constituye la materia prima o los materiales primarios entre los cuales elegirá algunos para construir su discurso cumpliendo los requisitos de la literariedad que asume como consecuente con su posición en el polisistema. Este discurso se llama texto. El texto, para llegar al lector, sufre una modulación adicional, que es la aparición del Editor. Este personaje o institución porta la ideología hegemónica que se expresa en el estado del campo (literario, en este caso) y que es común, aspectos más, aspectos menos, a los demás productores o autores que ya participan del mercado literario. Esta ideología va a colisionar con la del autor con consecuencias impredecibles porque de la distancia que exista entre una y otra, depende que exista una comunión o un divorcio y enfrentamiento. El resultado de este cruce se verá reflejado en el libro, por contraste con el texto original.

Partiendo desde la base del gráfico tenemos dos actores principales: la editorial y la Institución, portadora del Repertorio vigente. A veces defensora del mismo, otras veces cuestionadora, dependiendo de en qué momento del campo nos encontremos. En periodos de estabilidad, suele ser defensora. Cuando existe fuerte irrupción de una poética nueva, la Institución puede tener una postura ambivalente o decididamente retadora del repertorio. Colocamos como sustrato de la relación entre Mercado, Editorial e Institución a la ideología hegemónica ya que, siguiendo el estado actual del campo, existe presión por adaptar el texto al repertorio para conseguir su realización como libro. ¿Cuáles son

los límites a este esquema? La acción de las editoriales independientes, que son las que, muchas veces, portan el germen del cambio en sus propuestas editoriales es similar, actualmente, al rumbo que deciden tomar los colectivos literarios emergentes: ingresar una herramienta de legitimación en el campo, producir su propia revista, generar sus propias ediciones. Una vez «muerta» la vanguardia (Hobsbawn, 1998), el grupo de lectores que conforman actualmente el mercado es un conjunto sumamente amplio, carente de las sofisticaciones de gusto y capacidad de experimentación que se requerían del lector de vanguardia, pero en los sesentas la vanguardia estaba vigente y en América Latina gozaba de envidiable salud. ¿Qué es el consumidor en este esquema? Lo diferenciamos del lector por un criterio de modalidad de consumo. Los grandes compradores en el mercado actual, dentro de la literatura mundo, son las librerías, que ya han descubierto la globalización e incluso se pueden franquiciar a la manera de cualquier negocio globalizado con una receta de éxito.

Al autor rebelde, iconoclasta y retador del repertorio le queda la vía de la participación en los mercados alternativos, lo que contribuye aún más a subrayar la heterogeneidad del campo. Así, mientras más en detalle se enfoque la mirada, descubriremos pequeñas distorsiones que se hacen visibles solamente desde la perspectiva de estudio de las literaturas nacionales. Es válido usar como símil la perspectiva de la deconstrucción literaria, que nos enseñó a detectar las pequeñas rupturas, esos resquicios por los cuales ingresa un discurso alterno o diferente. En resumen, existe un grupo de autores referentes que cargan el enorme peso de salvaguardar el repertorio anterior; esa es la utilidad de los estudios antológicos, manuales e historias literarias. Estos autores están en capacidad de ejercer su papel dominante en el campo para actuar como catalizadores del enriquecimiento del lector, pero también para generar el dinamismo del polisistema, invitando a la innovación, la confrontación y el contraste,

procedimiento que no es necesariamente correlativo, puede suponer recuperaciones, sondeos en la historia para recuperar autores dejados de lado, así como creación de autores como referentes del momento en detrimento de otros. El problema central radica en el grado de autonomía o heteronimia del campo. Un campo nacional en estado puro es un objeto cada vez más difícil de hallar. Cabe preguntarse si alguna vez existieron, es decir, si existieron luego de la integración económica del mundo en grandes mercados o si esta integración es la puerta de entrada a la interferencia y, con ella, a la mundialización.

2.3.3. El referente global y la teoría de la recepción

Construido el polisistema literario mundializado, es pertinente repasar la función particular de algunos componentes del modelo propuesto por Even Zohar, por ejemplo, la relación entre repertorio y público, entendiendo, por supuesto, que este vínculo de a dos no excluye a los demás componentes como Institución o Mercado, por ejemplo.

Para Even-Zohar (1999) es claro este vínculo entre público y mercado ya que, en la lógica del comercio, la conducta del mercado, la famosa “mano invisible” de Adam Smith, no es sino el resultado final de las preferencias de consumo, sea por la vía del precio, la del producto sustituto o la del gusto, lo que solemos llamar “moda”. Para este mismo autor el proceso de cambio del repertorio es central para comprender dos nociones complementarias, dependiendo del grado de autonomía o heteronomía del sistema, uno de ellos es “Planificación cultural”, el segundo “evolución espontánea”. Estos mecanismos, al influir sobre el sistema generan una organización del inventario acumulado para construir un repertorio.

Se acepta comúnmente que los repertorios culturales de algún modo surgen y se desarrollan gracias a contribuciones de masas anónimas. Dichas contribuciones normalmente se describen como “espontáneas”, esto es, como el producto e incluso el subproducto del proceso de la interacción humana. Tras esta idea de espontaneidad subyace la presuposición de que los elementos que emergen en tales circunstancias son fortuitos. Al mismo tiempo el modo en que se organiza el inventario acumulado y se transforma en un repertorio parece ser el de las libres negociaciones entre las fuerzas del mercado. (76)

Hasta este momento queda planteado el mecanismo normal, propio de la autonomía. Sin embargo, existen situaciones históricas en las cuales un cierto estado del sistema y un cierto repertorio correspondiente a este sistema³² no de manera determinista sino sacrificando la autonomía del campo y su capacidad de evolución formal para amoldar el sistema literario al político. Como ejemplo claro citemos al realismo socialista y a la revolución cultural maoísta. Para la aparición de las mutaciones espontáneas, sin embargo, no basta la acción del autor; es necesario considerar al receptor.

Desde la aparición del concepto “Horizonte de expectativas”, también referido como “Horizonte de expectativas”, propuesto por Jauss (2013), se ha hecho cada vez más evidente el rol que hoy juega el público lector en la canonización literaria. Ciertamente, existe un desplazamiento entre el peso absoluto de la Academia como elemento canonizador hasta llegar a la cada vez más importante presencia del lector en cuanto elemento esencial en el proceso de mundialización. Tomando como ejemplo el siglo XIX

³² Desde esta perspectiva personal, puede advertirse que presuponemos que los cambios retóricos, las preferencias formales son una expresión del estado del sistema. De ahí la explicación del conservadurismo de los totalitarismos políticos en materia de arte. Supone la intención de comprender para controlar, lo que es una forma de alta heteronomía del sistema.

francés, podemos advertir como algunos escritores aprobados por los lectores cultos o que participaban de la Academia (entendida como conjunto de miembros de agrupaciones que producen crítica especializada o poseen un capital cultural mayor que el promedio y participan en la valoración crítica de un texto) citemos a Balzac, Hugo y, con votos a favor y en contra³³, Stendahl, además gozaban de favor del público consumidor pero quienes lograban mayores audiencias en clases populares eran autores que “vulgarizaban” el repertorio culto, produciendo versiones simplificadas, erguidas sobre los hombros de los autores “cultos”, nos referimos a Verne o Dumas, por ejemplo. Durante el riquísimo siglo XIX francés, se opera la transición del lector de élite al lector popular, a partir de la imagen del héroe y la reducción de la importancia de recursos formales complejos para priorizar la narratividad folletinesca y construir un “grado cero de la narratividad”.

...el héroe debe ocupar un lugar privilegiado en esta narrativa, postergando las técnicas de la ficción y los metadiscursos.

Todo ello propiciará el triunfo de una narrativa simple en su organización narratológica, incluso si luego tiende, por razones ideológicas y estéticas, hacia la elaboración de mundos amplios y complejos, como los de Balzac y de Zola, que pretenden ser reduplicaciones ficticias de la totalidad histórico-social. Nos encontramos de nuevo con lo que ya hemos llamado el grado cero de narratividad. (Prado, 2010: 794)

³³ No se trata solo del juicio negativo de Sainte Beuve sobre Stendahl, sino también de un juicio extendido entre los lectores no especializados, como cita Masson: “Stendahl, souvent mal compris de son temps, espère d’avantage de la postérité. Il écrit dans *La vie de Henri Brullard: Je met un billet de loterie dont la gros lot se réduit à ceci: être lu en 1935*”. (2007: 306). (“Stendahl, a menudo mal comprendido en su tiempo, espera el juicio de la posteridad. Escribe en *La vida de Henri Brullard: Compro un billete de lotaria cuyo gran premio se reduce a esto> ser leído en 1935*”. Nuestra traducción).

Este rol naciente de los lectores sobre la canonización e, indirectamente, sobre la vigencia del repertorio, ha sido postulado por Moretti (2015) cuando señala que no es posible leer todo un periodo literario. Acceder al de un país es una tarea monumental, ¿qué decir sobre la literatura mundial? Desconocemos mucho de lo escrito y solo llegó hasta nosotros aquello que logró difusión y éxito editorial. Esta condición de sobrevivencia o muerte lo ha llevado a bautizar al proceso de lectura y selección de textos para la posteridad como “El matadero de la literatura”.

En el matadero de la literatura, los carniceros son los lectores que leen la novela A (pero no la B, la C, la D, la E, la F, la G, la H...) y así mantienen viva la novela A hasta la siguiente generación, en la que otros lectores pueden mantenerla viva hasta la siguiente, y así sucesivamente hasta que, en algún momento, A es canonizada. Son los lectores, no los profesores, quiénes hacen los cánones. (Moretti, 2015; 83-84)

Sobre el rol de los académicos en este proceso, añadiré luego: “Las decisiones académicas son meros ecos de un proceso que se desenvuelve esencialmente fuera de las aulas: aprobación reticente y no mucho más” (Ídem. 84)

Jauss (2013) iniciaba su reflexión sobre el rol de los lectores sembrando el concepto central de la argumentación de Moretti aún de manera intuitiva: “... la literatura y el arte solo se convierten en historia con carácter de proceso cuando la sucesión de las obras viene procurada no solo por el sujeto productor, sino también por el sujeto consumidor, por la interacción de autor y público”. (2013; 157). Desde su novedosa perspectiva de la historiografía de la literatura, su principal preocupación era lograr

hermanar los dos acercamientos hasta entonces considerados irreconciliables para la literatura, pero exitosamente coordinados por la naciente lingüística, sincronía y diacronía. Para lograrlo, asume una posición análoga y predecesora de la asumida por la teoría de los polisistemas: lo literario se condiciona no solo sincrónicamente por el uso de un lenguaje considerado poético, sino también por la comparación diacrónica frente a lo previo del género y a la forma que precede a la de la obra estudiada. Esto significa abandonar el esquema de tradición literaria y optar por el de evolución literaria (159-160). Para acentuar la cercanía de Even Zohar a estos postulados respecto al elemento Consumidor en su esquema, contamos con la siguiente afirmación de Jakobson y Tnyanov citados por Jauss, que evidencia la deuda de Even Zohar con los formalistas rusos, pioneros en la defensa del sistema por sobre la estructura: “Todo sistema se presenta necesariamente como evolución y, por otro lado, la evolución ostenta forzosamente el carácter de sistema”. (2013; 161)

La función social de lo literario se basa en la importancia de la recepción, del efecto de ida y vuelta entre el texto y los lectores. La obra existe en función de un receptor y esta comunicación misteriosa entre ambos construye una poderosa base de canonización, una renovación del canon dominante para garantizar lo que modernamente llamamos cambio y solía denominarse evolución literaria. Entonces, “la historia de la literatura no se basa en una relación establecida *post festum* de «hechos literarios», sino en la previa experiencia de la obra literaria por sus lectores” (2013; 166). Ya no estamos solo ante un proceso de producción, sino ante uno de producción y recepción, mediados por un repertorio vigente y en proceso de cambio que recibe aportes de la capacidad innovativa del autor coordinado con su manejo del repertorio y el acercamiento del receptor a lo ya conocido y a lo novedoso, a través no solo de la presión de la valoración

académica, sino también de aquella de los elementos para académicos, como la crítica en medios masivos.

Teniendo en mente la definición previamente presentada de Repertorio, leamos estas palabras de Jauss: “El nuevo texto evoca para el lector (oyente) el horizonte de expectativas que le es familiar de textos anteriores y las reglas de juego que luego son variadas, corregidas, modificadas o también solo reproducidas.” (2013; 171) El concepto esencial para comprender lo que llamábamos evolución literaria y ahora podemos, desde Even Zohar, reconocer como proceso constante de canonización, es competencia respecto al repertorio. Lectores más competentes serán más o menos abiertos al respeto al repertorio clásico. Conocer el repertorio significa reconocer cuándo el rompimiento es adrede y cuándo representa un yerro del autor por falta de recursos o desconocimiento del repertorio vigente. De ahí la importancia de la lectura para académica, por su contacto directo con la multitud de lectores canonizadores de hoy o a futuro. A partir de esta definición, Jauss explica la aceptación de la modificación de Cervantes respecto a las novelas de caballería y de Diderot sobre las novelas de viajes.³⁴

Jauss lista tres factores que condicionan la disposición del público a aceptar una obra nueva: “...en primer lugar, a partir de normas conocidas o de la poética inmanente del género; en segundo lugar, de las relaciones implícitas con respecto a obras conocidas del entorno histórico-literario, y en tercer lugar, de la oposición de ficción y realidad, función poética y práctica del lenguaje...”(2013; 173) Para la aparición de nuevos elementos candidatos a canonización, es necesario que o se cumplan los criterios vigentes o que la obra logre movilizar una modificación del horizonte de expectativas que puede darse varios años después de aparecida la nueva obra.

³⁴ Es decir, a partir de *El Quijote* y de *Jacques el fatalista*.

En los planteamientos de Jauss encontramos cabida, incluso, para elementos de posmodernidad sumamente actuales como la nostalgia u opción por el “remake” (para decirlo en palabras de Jameson). Menciona Jauss que “Son numerosos los ejemplos de cómo una obra literaria puede abrir de nuevo el acceso a una poesía olvidada; entre ellos encontramos los llamados «renacimientos»”. (2013; 193)

Podemos recrear una genealogía del pensamiento sistémico que inicia en los formalistas rusos (los ya citados Jakobson y Tinyanov, añadiendo a Lottman y su concepto de *semiosfera*), continúa en Jauss y desemboca en Even Zohar y, más recientemente en Franco Moretti. Desde Latinoamérica, Cornejo Polar constituye una aproximación discreta pero no por ello tangencial al pensamiento sistémico y a la inclusión de los procesos de recepción como poderosos motores de la canonización literaria. La diferencia más notoria entre estos autores es su enfoque regional o global. Moretti y Even Zohar supondrían esfuerzos por comprender todo el fenómeno literario a escala planetaria como efecto de la industria cultural y su rol en la mundialización literaria. Aunque Moretti no es propiamente un “sistémico”, su inclusión en esta genealogía obedece a su constante referencia a definiciones propuestas por la teoría de los polisistemas de cultura, como la noción de interferencia entre literaturas fuente y literaturas meta, o la extensa citación de la teoría de polisistemas en conjunto en su ya célebre texto “Conjeturas sobre la literatura mundial” (2015: 57-78). Esta cercanía la expresa directamente Moretti al señalar: “Mientras estudiaba los mercados internacionales para las novelas de los siglos XVIII y XIX, llegué a conclusiones muy similares a las de Even-Zohar” (147-148).

Ya hemos presentado el efecto de las variaciones en el gusto y el desplazamiento del peso canonizador desde la academia al consumidor gracias al poder de la crítica mediática que opera en el terreno de lo ya sentido, lo que Perniola (2008) llamaba

“sensología”, asimismo, revisamos cómo el criterio del lector-consumidor se afectaba por el acceso a la lectura como pasatiempo y no más como disfrute estético: este rol ya ha sido asumido por el crítico divulgador, que amplifica su juicio desde el ejercicio de la “mediacracia”. Dejamos para este momento el estudio detallado del efecto de la mundialización sobre el repertorio y los autores. La discusión sobre la pertinencia de una “lectura distante” ³⁵, tal como la propone Moretti, se basa en los sucesos que acontecen en la producción de un autor específico cuando su repertorio es afectado por las mega audiencias o mega lectorías que impone la configuración del campo literario como un ámbito mundializado, de millones de lectores en lugar de miles.

Este escenario solo es posible desde una lógica de mercado que responde al capitalismo globalizado (o mundializado, para hablar desde una perspectiva cultural) y que responde al surgimiento del nuevo mercado editorial, marcado por fusiones, adquisiciones y aglomeración de mercados gracias al auge de traducciones y eventos internacionales, existiría una lógica cultural que responde a un sistema que va más allá de lo puramente cultural. Según Gallego (2019)

“Este panorama editorial no solo evidencia su supeditación a la práctica económica (ultra)capitalista de las últimas décadas, sino que conlleva una determinada concepción de la ‘visibilidad’ en el campo literario (Cf. Ranciere 2009). A esto hay que sumar las consecuentes problemáticas de la circulación y de la recepción de los textos, derivadas del hecho de que cada mercado (global o local) comporta un tipo de visibilización y de comunicación diferentes. Es

³⁵ Así bautizó Moretti a la lectura de otras literaturas, ajenas a la literatura nacional o al enfoque de las literaturas comparadas para dedicarse al estudio de aquello que colabora a la unificación de estas distintas literaturas en un todo definido por su variedad y la aplicación de leyes de interdependencia y vasos comunicantes definidos por Even-Zohar.

decir: no podemos equiparar al lector limeño que comprar en Lima ‘literatura peruana’ al lector español que compra en Barcelona ‘literatura peruana’. Al igual que no es lo mismo aparecer en la escena literaria bajo el rubro de un sello independiente que bajo el de un gran conglomerado. (185-6).

CAPÍTULO 3: PERIODIZACIÓN Y DELIMITACIÓN DEL CORPUS POSMODERNO EN LAS NOVELAS DE MARIO VARGAS LLOSA

En el presente capítulo se presenta una propuesta de periodización de la obra de Vargas Llosa que identifica una etapa posmodernista. Para hacer evidente la participación del autor en esta estética posmoderna, se analiza dos obras: *La tía Julia y el escribidor* y *Travesuras de la niña mala*. Se expondrán los elementos de posmodernismo que se hacen evidentes en cada una de estas obras.

La periodización de la obra de cualquier autor obedece en gran medida a un criterio de orden impuesto para facilitar la lectura de su proceso, de sus mutaciones tanto retóricas como ideológicas y cómo estas se determinan mutuamente. Los límites de este espectro son el inmanentismo textual y el determinismo sociologizante. Entre ambos, se abre un amplio espacio en el cual podemos hallar aportes tan dispares como la sociocrítica y la semiótica tensiva.

Una dificultad adicional surge cuando se trabaja con la obra de un autor en plena producción; el aporte reflexivo cumple una suerte de rol premonitorio. Nada impide que el autor materia de estudio retome alguna vertiente ya anotada como superada y la

desarrolle con mayor amplitud dejando de lado aquello que nos parecía un camino firme y perdurable.

La aproximación desde una perspectiva única, con un recurso único, por lo tanto, es difícil; compartimos el convencimiento de que cada texto se presta para un enfoque definido a partir de su propia naturaleza y que al interior del mismo es probable hallar pie para incorporar herramientas que aportan a la que aparece como idónea para ofrecer una lectura lo más exhaustiva posible y que rindan cuenta del mayor número de ondas que forma cada texto al ingresar al mar de la literatura.

3.1 Propuesta de periodización de las novelas de Mario Vargas Llosa

Para José Miguel Oviedo (1982) existe una primera etapa formativa que corresponde a su narrativa breve y que remataría con la publicación de *Los jefes*. Luego, una etapa de madurez en la cual pone en juego su mayor variedad de recursos estilísticos, la etapa más Faulkneriana de Vargas Llosa que inicia con *La Ciudad y Los Perros* (1963) y culmina con *Conversación en la Catedral* (1969).

Una tercera etapa (segunda de su producción novelística para seguir el conteo de Oviedo) se inicia con *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y se caracteriza por la irrupción del humor. La última edición del estudio de Oviedo llega hasta *La guerra del fin del mundo* (1981), en tanto novela y cierra revisando la producción crítico-teórica y teatral, a la fecha, de Vargas Llosa.

García-Bedoya en “Posmodernidad Narrativa en América Latina” (2012) esboza una periodización de la narrativa de Vargas Llosa atendiendo a la irrupción en ella de la estética postmoderna. Señala un primer periodo en el cual Vargas Llosa termina siendo

«uno de los grandes exponentes de la Nueva Novela Latinoamericana y de sus más audaces experimentos técnicos. Esta fase, que abarca su producción publicada en la década del 60, va de *La ciudad y los perros*, a *Conversación en La Catedral*» (122). Siguiendo la periodización de Oviedo diferencia producción novelística y cuento, por ello no incluye Los jefes. Luego identifica una segunda fase.

En la década de los 70, su obra experimenta importantes transformaciones, paralelas a las sufridas en otros planos por el sujeto productor. En esta segunda fase, va adhiriendo lentamente a los postulados posvanguardistas. Primero en *Pantaleón y las visitadoras*, intenta una narración de mayor sencillez, incorporando el humor y la parodia. Este desplazamiento culmina en *La tía Julia y el escribidor*, donde la incorporación de la cultura de masas se hace patente a todos los niveles (122).

Una tercera opción para la periodización de la obra narrativa de Mario Vargas Llosa es la que propone Kristal (2018). Intenta entregar una propuesta totalizadora, dar una mirada completa a las novelas de Vargas Llosa que cierra con unos breves apuntes finales al texto que de él citamos en la bibliografía. Para él, existirían tres periodos en la narrativa de Vargas Llosa y los delimita de la siguiente manera: “*En tentación de la palabra* identifico dos momentos fundamentales de la trayectoria de Mario Vargas Llosa como novelista: el de las novelas de su época socialista, en la década de 1960, y el de las novelas de la década de 1990, cuando se había consolidado su mudanza hacia el liberalismo. Identifico, igualmente, un periodo de transición entre estos dos momentos, que se corresponde con las novelas que publicó en la década de 1970, *Pantaleón y las*

visitadoras (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977)”. Líneas más adelante añadiría, corrigiendo su primera apreciación: “Las novelas que Vargas Llosa publicó en la primera década del nuevo milenio -*La fiesta del chivo* (2000), *El paraíso en la otra esquina* (2003), *Travesuras de la niña mala* (2006) y *El sueño del celta* (2010)- representan un tercer momento de su trayectoria como novelista”.

La primera duda que asalte al lector de estas afirmaciones, medianamente enterado de la obra de Vargas Llosa, debería ser ¿Qué sucede con las novelas de los años ochenta? No se trata de obras que puedan ser pasadas alegremente por alto; entre ellas se cuentan *La guerra del fin del mundo* (1989), *Historia de Mayta* (1984), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), *El hablador* (1987) y *Elogio de la madrastra* (1988). La respuesta a estas omisiones se deriva del análisis del criterio elegido para la periodización; Kristal opta por aplicar el análisis de las posiciones político-ideológicas del autor y trasponerlo al mundo de sus novelas, al ámbito de la creación.

Este es un severo desliz ya que estamos asistiendo a la periodización de las posturas del autor respecto a su tiempo y su sociedad para aplicarla mecánicamente a las novelas, reeditando una suerte de determinismo ya aparentemente superado. La periodización de la obra de un autor debe ser regida por criterios literarios mientras que Kristal aplica un criterio extraliterario. No se discute la validez de esta periodización para aplicarla al pensamiento del autor. Es probable que quizá sea una herramienta muy útil y evidente para periodizar sus colaboraciones bajo la forma de artículos de opinión en diversos medios, pero lo literario obedece a otros registros, que no obvian lo ideológico político, pero que no se agotan en esta lectura parcial. Es cierto que luego Kristal pretende explicar la división en estos dos momentos apoyándose en el empleo de “el cruce de planos temporales”, que presenta como un mecanismo para “ plasmar los efectos de la corrupción en los individuos, en comunidades y hasta en toda una nación” lo cual es

parcialmente acertado, pero no basta para reparar el problema de fondo de su lectura con basamento extraliterario. Baste el empleo de este procedimiento, de manera similar a la que se hace evidente para *Conversación en la catedral* (1969), en *Historia de Mayta* (1986). Disculpando lo evidente de la argumentación que sigue, debe ser para todo lector de narrativa hispanoamericana -mundial, si se quiere- que este procedimiento no es propio de una postura socialista sino de una cierta concepción del tiempo y el espacio en la novela que obedece a la intención de generar un descubrimiento estético a partir de lo formal.³⁶ La incomodidad de Kristal para moverse en el terreno de lo literario se evidencia en la brevedad y laconismo con los cuales aborda el análisis de textos que no se asientan con claridad en lo político-ideológico o que no cuadran del todo en su esquema de periodización; nuevamente, las obras de los años ochenta y las posteriores al 2000, para las que crea una cuarta etapa o periodo, como se lee en los apuntes finales de su obra. “*El héroe discreto* (2013) y *Cinco esquinas* (2016) anuncian un nuevo periodo en la trayectoria literaria de Mario Vargas Llosa.” De esta manera asistimos a un proceso de corrección constante por parte del mismo autor que abre su obra mencionando dos periodos que luego serán tres para terminar siendo cuatro.

A la vista de los deslices cometidos por Kristal, se hace clara la necesidad de enfrentar la periodización de la obra de cualquier autor a partir de fenómenos o sucesos literarios, es decir, de aquello que Even-Zohar denomina repertorio. Las variaciones en el repertorio permiten constataciones con expresión en el mundo del texto y se auto ejemplifican, permitiendo que la misma historia estética del autor sea la que se sobreponga a su historia ideológica y esto sin negar que a nivel temático, incluso

³⁶ Similar procedimiento de análisis empleó Miguel Gutierrez para sostener la hipótesis del escaso valor de *La casa verde* porque no se trasladaba una INSERTAR EL COMENTARIO DE GUTIERREZ. Sin llegar a las mismas conclusiones, el procedimiento de aplicar lecturas extraliterarias para la ponderación o periodización de obras de arte nos lleva al mismo error, privilegiar al autor o al entorno de la época antes que al texto.

discursivo, se pueda encontrar huellas que vinculen al texto con la sociedad en la cual aparecen a través del “cristal” por el que mira el autor. Un riesgo de este tipo de lectura a partir de la ideología del autor equivale a desconocer al narrador como diferente del autor y a hermanar las categorías de autor (el ser humano de carne y hueso) con el autor implícito (un efecto del texto).³⁷

De esta manera, proponemos una periodización divergente a las anteriores. Desde nuestro punto de vista existirían tres grandes periodos: i) un periodo formativo, que incluye los cuentos publicados individualmente y en conjunto (*Los jefes*) y la primera novela (*La ciudad y los perros*) como su culminación; ii) un segundo momento, caracterizado por una mayor riqueza de recursos, un manejo de los tiempos sobrepuestos, inicio del empleo de las técnicas de los vasos comunicantes y diálogos telescópicos que se inicia con *Los cachorros* y termina en *Conversación en La Catedral*, la obra de mayor complejidad estructural y más cercana, después de *La guerra del fin del mundo*, al concepto de novela total; una tercera etapa en la cual ingresa la cultura de masas como referente y se minimiza la relativización de los puntos de vista y se privilegia el trabajo secuencial de la historia. Se inicia con *Pantaleón y las visitadoras* (1973), con permanencia de los recursos de la etapa previa como poética residual, y continúa hasta el momento presente (2019, en que se redacta este texto). En esta tercera etapa las novelas exhiben rezagos de recursos de la etapa anterior, que hacen de este periodo posmodernista o posvanguardista uno *sui generis*, ya que el autor intenta acceder al mercado amplio de lectores sin abandonar del todo sus marcas de estilo ni sus obsesiones de larga data, como su apego a la novela total (*La guerra del fin del mundo*) y biográfica (*El sueño del celta*, *El paraíso en la otra esquina*) y el gusto por las versiones y repeticiones, una lectura

³⁷ Sobre el concepto de autor implícito y su relación con las otras instancias de la enunciación, puede consultarse COLOCAR AQUÍ LAS REFERENCIAS, citados en la bibliografía.

circular del tiempo en la cual los hechos del pasado se reeditan en el presente, que podemos encontrar incluso en obras muy recientes (*El héroe discreto*).

La unidad del primer periodo va más allá de las marcas de repertorio y reposa, además, en la naturaleza del mundo retratado. Mundo de adolescentes en espacios restringidos (escuela, barrio, colegio militar) en los cuales surge un elemento generador de conflicto. Se podrá sostener que sucede lo mismo con *Los cachorros*, pero la novedad del manejo formal de tiempo e instancias de la narración, así como su compleja construcción simultaneísta, diríase cubista, la convierten en una obra con mucho mayor trabajo formal que aquellas de este primer periodo.

La definición del segundo periodo va por la naturaleza de deslumbramiento formal que produce la lectura de las novelas o relatos que la conforman. Nótese que estamos tratando la narrativa de Vargas Llosa como un todo, no separamos cuento de novela ni de novela corta y esto es porque nuestra intención es ir hacia el estudio de los procedimientos, de las elecciones a nivel de repertorio que dominan cada periodo. La complejidad de las estructuras que maneja Vargas Llosa en esta época es llamativa. Aunque Shaw (2008) incluye las obras de este segundo periodo en el mismo grupo de las que hemos denominado como del primer periodo, queremos tomar de él una descripción de estructura de *Conversación en La Catedral* que hará evidente su yerro, ya que no podemos presentar similares arquitecturas en *Los jefes*, tampoco en *La ciudad y los perros*.

Se ha señalado varias veces que en la técnica narrativa de *Conversación en La Catedral* Vargas Llosa amalgama las técnicas ya ensayadas en sus novelas anteriores. En las partes II y IV, los capítulos están fragmentados y hay una rotación casi regular de los fragmentos que integran las cinco historias

principales – o sea, de Zavalita (A), Cayo Bermúdez (B), Amalia (C), Ambrosio (D) y Queta (E) – en grupos de tres o de a cuatro. En la parte segunda, capítulo I, por ejemplo, el modelo es: (C B A) + (C B A) + (C B A) + (C B A); mientras que, en la parte cuarta, capítulo II. El modelo es (A B) + (A D). En cambio, en las partes primera y tercera, Vargas llosa emplea el método de combinar narrativa en tercera persona y diálogos envasados en otros diálogos, con bruscos saltos temporales y espaciales. Esa técnica que había perfeccionado en *La casa verde*, la emplea también sistemáticamente en *Pantaleón y las visitadoras*. Otra vez, empero, surge la duda de si este procedimiento un tanto mecánico, aparte de llenar los espacios huecos de la vieja novela lineal, tenga una justificación estética. (147)

Estos mecanismos textuales constituyen el corazón del repertorio de lo que llamamos segundo periodo.

Nuestro tercer periodo es complejo. Puede subdividirse hasta en tres momentos. El primero se inicia con *Pantaleón y las visitadoras* e incluye *La tía Julia y el escribidor*, *La guerra del fin del mundo* e *Historia de Mayta*, es decir del año 1973 hasta 1984. Es un periodo de transición, en el cual se mantienen algunos elementos del repertorio como serie residual. El recurso del humor convierte una obra como *Pantaleón y las visitadoras* en una obra bisagra que incorpora, de la cultura de masas, el elemento jocoso, pero emplea un repertorio propio del periodo anterior, sin entrecruzamientos. Lo mismo podríamos decir de *Historia de Mayta*, esta vez obviando el tema cómico o de cultura de masas e ingresando en el terreno de la episteme posmoderna. En esta novela, existe una preocupación por la estructura similar a *Conversación en La Catedral*, aunque plasmada con menor ambición, pero se anuncia una mirada sobre la realidad que es abiertamente

posmodernista. Citamos nuevamente a Donald Shaw (2008), quien reconoce la existencia de un periodo posmodernista en la narrativa de Vargas Llosa. Menciona el caso de Donoso y cita como ejemplo a *Historia de Mayta*, precisamente.

Taratuta y Naturaleza muerta con cachimba (1990) son relatos breves llenos de aquel pesimismo irónico tan típico de Donoso. El primero, sobre algunas circunstancias misteriosas que rodearon la vida de Lenin en París, tiene como tema “las astillas dispersas y las versiones trizadas de la historia” y el esfuerzo del narrador por disipar la nebulosidad en torno a ellas. Se trata del mismo tema que encontramos en *Historia de Mayta* de Vargas Llosa, el tema posmodernista del estado de crisis en el que se halla la literatura actual en lo que atañe a su función tradicional de descubrir y comunicar verdades...” (193)

El segundo grupo de obras de este tercer periodo, inserta los elementos de la cultura de masas que ya se habían anunciado en *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor* desde otras perspectivas. Abiertamente inserta el policial como un género propio (*¿Quién mató a Palomino Molero?*, *El hablador*, *Lituma en los Andes*) y el erotismo, que de alguna manera había aparecido fugazmente en obras anteriores, pero esta vez se hace protagonista (*Elogio de la madrastra*). Así, este periodo corre desde 1986 hasta 1993.

El tercer grupo de obras de este tercer periodo se caracteriza porque la inmersión en lo posmoderno es total o casi total. Se mantiene la estructura dual que siempre estuvo presente en la obra de Vargas Llosa, pero estamos en camino a abandonarla en *Travesuras*

de la niña mala³⁸, por ejemplo, o a construir textos en los cuales la perspectiva temporal se simplifica o se abandona la referencia culta y se da cabida a referentes de mayor difusión. Tal es el caso de *Los cuadernos de Don Rigoberto* comparado con *Elogio de la madrastra*. En estas obras el privilegio de la narratividad, marcada por el abandono de la polifonía, es evidente, tanto como lo es el manejo simplificado del tiempo narrativo y el acercamiento a la estrategia de tiempo narrado = tiempo real. Desde esta perspectiva, podemos nominar a este periodo como el del fin del espíritu vanguardista en la narrativa de Vargas Llosa.

Reproducimos las diferencias entre las tres posturas expuestas en el siguiente gráfico:

		Oviedo	García- Bedoya	Arámbulo
Los jefes	1959			
La ciudad y los perros	1963			
La casa verde	1966			
Los cachorros	1967			
Conversación en La Catedral	1969			
Pantaleón y las visitadoras	1973			
La tía Julia y el escribidor	1977			
La guerra del fin del mundo	1981			
Historia de Mayta	1984			
¿Quién mató a Palomino Molero	1986			
El hablador	1987			
Elogio de la madrastra	1988			
Lituma en los Andes	1993			
Los cuadernos de don Rigoberto	1997			
La Fiesta del Chivo	2000			
El paraíso en la otra esquina	2003			
Travesuras de la niña mala	2006			
El sueño del celta	2010			
El héroe discreto	2013			
Cinco esquinas	2016			

³⁸ Esta condición especial de no ser novela de estructura dual ya la había anotado Henighan (2017) al señalar que *Travesuras de la niña mala* es la “Única novela larga de Vargas Llosa que tiene una estructura lineal” (384)

De todas las obras propuestas la más problemática es *Historia de Mayta*. En esta novela encontramos una versión “de bolsillo” de *Conversación en La Catedral*, ya que reproduce muchos de los mecanismos textuales que advertimos en esta obra mayor en la producción de Vargas Llosa, pero además se añade una mirada sarcástica y una relativización de la verdad, además de componentes metatextuales que hacen más adecuada su incorporación en un corpus posmoderno. *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor* son mayormente posmodernistas por su apuesta clara por el humor, pero mantienen la estructura dual (*La tía ...*), el uso del diálogo (*Pantaleón...*) y, a pesar de ciertas distorsiones, el apego realista clásico del autor. Mantienen como serie residual los mecanismos de la obra previa. En general, el esquema se ve obligado a forzar el corte en fechas, aunque debe reconocerse la importancia de las series residuales como un problema que hace evidente las restricciones de toda periodización. En el caso de Oviedo, el corte de su investigación es la limitante, en el de García-Bedoya, lo es *Historia de Mayta*, lo mismo en el nuestro. Creemos que, con *Historia de Mayta*, termina definitivamente la preeminencia del vanguardismo en la obra de Vargas Llosa

Eric Hobsbawn denomina la muerte de las vanguardias al periodo que se inicia cronológicamente después de la segunda guerra mundial, alrededor de 1950 y que se acelera cuando se pasa de la lógica de la evolución del arte a la del consumo masivo, alrededor de los años sesenta, años en los cuales la tecnología trajo el arte a la vida cotidiana (hay un acercamiento a los postulados de la Escuela de Frankfurt) y además según Hobsbawn “transformó su percepción” (1999: 497)

La modernidad suponía que el arte era progresivo y, por consiguiente, que el estilo de hoy era superior al de ayer. Había sido, por definición, el arte de la “vanguardia”, un término que entró en el vocabulario de los críticos hacia 1880. Es decir, el arte de unas

minorías que, en teoría, aspiraba a llegar a las mayorías, pero que en la práctica se congratulaban de no haberlo logrado aún. (p.509)

La modernidad en el arte, se identifica con la vanguardia; esta se derrumba cuando la masificación de la cultura impone el horizonte de expectativas por encima del evolucionismo estético de los autores de la vanguardia, ensimismados en producir obras y textos que el público masificado difícilmente podría elegir o preferir. Esto es, permitiendo el acceso de la poética de la cultura de masas al mundo de la gran literatura o el gran arte, en general. Para entender desde la Teoría de los Polisistemas la consolidación de esta nueva condición del mercado de la literatura, sería central el aporte de los estudiosos de la estética de la recepción.

3.2. *La tía Julia y el escribidor* (1971) y *Travesuras de la niña mala* (2006) como textos posmodernos

Entre las opciones que se presentan al momento de definir los periodos de la obra de un autor, el biografismo aparece como un peligro constante. En algunos casos, las elecciones formales pueden vincularse con cambios ideológicos, sentimentales³⁹ o vitales. Otro peligro a evitar es el de las generalizaciones. Este segundo peligro ha sido abordado con claridad por Williams (2002), al enfrentar al grupo de teóricos que no duda en catalogar a Carlos Fuentes y a Vargas Llosa como autores posmodernos. Williams escribe desde la academia norteamericana, por ello es importante resaltar que lo que nosotros llamamos vanguardia del siglo XX él denomina modernismo. En el artículo incluido en la bibliografía, se dedica mayormente al caso de Carlos Fuentes como epónimo, pero termina estableciendo una similitud entre el caso de este autor y el de

³⁹ Como en el caso de Pablo Picasso, en quien puede establecerse una correspondencia clara entre periodos pictóricos y cambios en su vida sentimental, como si estuviese pintando desde el efecto de cada nuevo romance.

Vargas Llosa. Para Williams, Fuentes es mayoritariamente modernista (en el sentido que hemos aclarado) pero en su obra se puede descubrir libros abiertamente posmodernos y otros con rasgos de posmodernidad. Para establecer las diferencias, señala los siguientes criterios:

*What were the typical characteristics of Modernist aesthetics in fiction? The commonly accepted tenets of Modernist fiction, as developed by writers such as Proust, Joyce, Kafka, Faulkner and others, involved formal innovation, such as fragmentation, the use of multiple points of view, the use of neologisms, and the like. (211)*⁴⁰

Pero además de lo formal, hay algunas características neológicas, vinculadas al modo de documentar la realidad o leer el mundo:

Fuentes's inversion of causes and effects in the historical chain of events in La región más transparente and La muerte de Artemio Cruz are among his most typical Modernist strategies in these early novels. Modernist novelists were also engaged in a virtually incessant search for order within an apparently chaotic world. The Anglo-American Modernist project also became associated with a subjectivist relativism (Conner 107). Consequently, Modernism had increasingly less to do with the world of ideas or substances that may be objectively known within themselves than with the fictionalization and

⁴⁰ “¿Cuáles fueron las características típicas de la ficción modernista? Los comúnmente aceptados dogmas de la ficción modernista, desarrollados por escritores como Proust, Joyce, Kafka, Faulkner y otros, comprenden la innovación formal, como la fragmentación, múltiples puntos de vista, el uso de neologismos y parecidos”. (Nuestra traducción)

understanding of the world that can be known and experienced through individual consciousness (ibid). This world of individual consciousness, of course, is the world of the character Artemio Cruz; the reader gets to know Mexico as this individual knew and experienced it. (2002; 211) ⁴¹

En consecuencia, el relativismo subjetivista es propio de la vanguardia (modernidad, para Williams) porque el punto de partida explícito es una subjetividad en crisis cuya visión fragmentaria es expuesta en sus limitaciones y complejidades.

Pero tratándose de autores en evolución, la diferencia entre Moderno – Posmoderno no es tan evidente obra por obra. En realidad, en algunas obras pueden coexistir elementos de la poética posmoderna con otros claramente modernistas o vanguardistas. Para precisar la naturaleza predominante de un texto dado, sería importante emplear el criterio de McHale citado por Williams

McHale offers several useful distinctions for an understanding of Postmodern fiction. On the one hand, he associates an emphasis on the epistemological with Modernist writing and emphasis on the ontological with the Postmodern (cf.

⁴¹ “La inversión de causa y efecto realizada por Fuentes en *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*, se cuenta entre sus más típicas estrategias modernistas en estas novelas tempranas. Los novelistas modernistas estaban involucrados también con una búsqueda incesante de orden en un universo aparentemente caótico. El proyecto modernista Anglo-Americano también llegó a asociarse con el relativismo subjetivista (Conner 107) En consecuencia los modernistas tenían incrementalmente menos que ver con el mundo de las ideas y substancias que podía conocerse objetivamente al interior de ellos mismos que con el mundo que podía conocerse y experimentarse a partir de la conciencia individual (Ibid). Este mundo de conciencia individual, por supuesto, es el mundo del personaje Artemio Cruz; el lector conoce México tal como este personaje lo conoció y experimentó.” (Nuestra traducción)

Chapter 1). The Postmodern text with emphasis on the ontological can ask or imply the question, "What is this world?" (2002, 214)⁴²

Es decir que la pregunta central ya no es ¿Cómo conocemos? Sino ¿Qué es esto que conocemos? De lo subjetivo, partimos hacia una búsqueda de lo objetivo, de ahí la contraposición epistemología – ontología. En la novela posmoderna, la objetivación de la subjetividad, una cuadratura del círculo impensable para la vanguardia, es posible. Múltiples subjetividades confluyen para la construcción de lo cognoscible en la vanguardia, mientras que la posmodernidad postula que la mirada unívoca define el objeto desde su objetivación. Se ha generado una separación entre el sujeto y el objeto de índole distinta a la del conocimiento, para este nuevo sujeto el objeto es operable antes que cognoscible. No se discute su naturaleza, solo su pertinencia, en consecuencia, los soliloquios interpretativos han sido reemplazados por párrafos llenos de acciones o descripciones que afectan la conducta o causan una reacción física o emotiva en el sujeto, en otras palabras, funcionan como entidades operantes direccionadas hacia un solo sujeto. La mirada se ha hecho unívoca, no se requiere múltiples voces para construir un mundo, estamos ante el mundo de lo naturalmente dado y solo atestiguamos sus efectos. Por ello no interesa definir al objeto hermenéuticamente: *“As frequently happens in Postmodern novels, the reality of texts, of fiction, or of storytelling predominates over empirical reality and often subverts it. These are fictional worlds that inevitably revert to language as their principal subject.”* (2002; 214).⁴³

⁴² McHale ofrece varias distinciones útiles para comprender la ficción posmoderna. Por un lado, asocia el énfasis en lo epistemológico con la escritura modernista y un énfasis en lo ontológico con la posmoderna (cf Capítulo 1). El texto posmoderno con énfasis ontológico podría implicar o hacer la pregunta “¿Qué es este mundo?”

⁴³ “Como pasa en las novelas posmodernas, la realidad de los textos, de las ficciones o narraciones predominan sobre la realidad empírica y a menudo la subvierten estos son mundos ficcionales que inevitablemente revierten sobre el lenguaje como sujeto principal”. (Nuestra traducción)

Sin embargo, encontramos material que puede remitirnos a la estética posmoderna tanto como a la moderna, en Fuentes y en Vargas Llosa. Por esta razón se habla de periodos en lugar de conversiones. Aplicando la teoría de las series residuales podemos entender que, así como en ambos autores han producido textos de fuerte impronta posmodernista, hay otros difíciles de clasificar, ya sea porque no siguen un criterio evolutivo temporal preciso o porque se construyen desde una mirada sobre la realidad que se encuentra en proceso de transición. En palabras de Williams,

The potential for confusion is enormous when one takes into account that novels Fuentes's Terra Nostra and La cabeza de la hidra, as well as Vargas Llosa's La tía Julia and ¿Quién mató a Palomino Molero? share characteristics typical of both Modernist Postmodern fiction. In many ways, then, the generation of the Boom is really the bridge generation, so to speak, between their Modernist predecessors (Asturias, Yañez, Carpentier, et al) and their Postmodern followers of the generation of Ricardo Piglia and Diamela Eltit. in another way, Fuentes should be seen not as a Modernist unrelated to Postmodern culture, as the strictly Postmodern writer that he is not; rather, Fuentes and Vargas Llosa should be seen as authors of transitional texts (216).⁴⁴

⁴⁴ El potencial para causar confusión es enorme cuando se tiene en cuenta que las novelas de Fuentes *Terra Nostra* y *La cabeza de la hidra*, así como las de Vargas Llosa *La tía Julia y el escribidor*, *¿Quién mató a Palomino Molero?* Comparten características típicas tanto de la ficción modernista como de la posmodernista. De muchas formas, entonces, la generación del Boom es realmente el puente generacional, por así decirlo, entre sus predecesores modernistas (Asturias, Yañez, Carpentier, etc.) y sus seguidores posmodernos de la generación de Ricardo Piglia y Diamela Eltit. De otra manera, Fuentes debería ser visto no como un modernista sin relación con la cultura posmodernista o como un escritor estrictamente posmodernista, lo cual no es; en lugar de eso, Fuentes y Vargas Llosa deben ser vistos como autores de textos transicionales” (Nuestra traducción)

Esta evaluación o descripción general, como autores transicionales, agrupa todos los periodos y describe adecuadamente el status de textos que se encuentran entre dos aguas, transitando de lo moderno hacia lo posmoderno, de la estética vanguardista a una estética que busca conciliar con el horizonte de expectativas e insertarse en el esquema de la literatura mundo como productos funcionales, eficientes.

Es importante resaltar las palabras de Shaw (2008) respecto a la naturaleza del quiebre que produce *La tía Julia y el escribidor*:

Lo más importante, históricamente hablando, de *La tía Julia y el escribidor*, es sin ninguna duda la manera en que se mezclan elementos de la “alta literatura” con otros imitados de la “literatura popular”. La historia de Varguitas y Julia evoluciona paralelamente a los seriales de Camacho, formando una especie de contrapunto a éstos, e incluso creando cierta interacción entre ellos, de modo que la “realidad” de la historia de amor semiautobiográfico se contamina de ficción. Aquí no solo se inicia un cambio en la novelística de Vargas Llosa, sino que (teniendo en cuenta que la novela sale en 1977), con *La tía Julia y el escribidor* se confirma la existencia de un proceso de transformación de la narrativa hispanoamericana. (149-150).

Para Shaw esta es una novela del periodo que conoce como Posboom, en el cual la crítica social normalmente está en el primer plano de la narrativa y lo popular se incorpora sin snobismos literarios. Con todo, la accesibilidad al lector de *La tía Julia y el escribidor*, los elementos melodramáticos y humorísticos que contiene y la crítica social

residual, nos muestran que con esta novela nos encontramos en el umbral de un nuevo movimiento. (2008; 150)

Nuestra discrepancia con Shaw radica en que, para nosotros, el periodo que él llama Posboom, por razones instrumentales aplicables al colectivo de autores latinoamericanos, ya corresponde a un periodo posmoderno, que se habría anunciado antes y casi con los mismos argumentos que acabamos de presentar con *Pantaleón y las visitadoras*.

A continuación, evaluaremos los rasgos de posmodernidad en las novelas *La tía Julia y el escritor* (1977) y *Travesuras de la niña mala* (2006) para hacer notar la acentuación de los rasgos de posmodernidad en la novelística de Vargas Llosa y cómo en *La tía Julia y el escritor* subsisten algunos elementos de su periodo vanguardista. Nuevamente, evocamos los conceptos de serie emergente y serie residual. En el caso de *La tía Julia y el escritor* existe un balance a favor de lo posmoderno a partir del reforzamiento del humor como efecto central del texto, algo que había comenzado a explorar Vargas Llosa en *Pantaleón y las visitadoras*. A diferencia de esta última novela, en *La tía Julia y el escritor*, Vargas Llosa disminuye notablemente el uso de mecanismos textuales propios de su etapa plenamente vanguardista. Por ejemplo, los diálogos telescópicos, herramienta central en *Conversación en La Catedral*, pueden apreciarse en funcionamiento en *Pantaleón y las visitadoras*, pero desaparecen en *La tía Julia y el escritor*. Para hacer más complejo el panorama, en *La tía Julia y el escritor* se reedita el mecanismo de avanzar la historia en dos líneas narrativas, que había alcanzado complejidad máxima en *La casa verde* o *Conversación en La Catedral*. La diferencia en *La tía Julia y el escritor* se percibe cuando notamos claramente quién es el enunciador del texto; el uso de la palabra pasa claramente de Pedro Camacho al narrador-personaje Marito. Esta claridad es una variante respecto a las mencionadas

novelas del periodo vanguardista de Vargas Llosa, también lo es el hecho de que el avance de una línea y otra sea paralelo y no constantemente confluyente. Es recién en los capítulos finales cuando ambas líneas se cruzan, como una invasión del mundo de la ficción en el de la pretendida realidad ya que, recordemos, la reconstrucción de lo real ficcional, no es la realidad real, para emplear definiciones del mismo autor.

En *Travesuras de la niña mala*, no se advierte presencia de mecanismo alguno del repertorio del periodo vanguardista. Es, dentro del corpus vargasllosiano, una de las más contundentemente posmodernas y forma parte del grupo de novelas más legibles del autor, es decir de aquellas que privilegian la narratividad sobre la discursividad. El tema puede tener alguna similitud ontológica con el de *La tía Julia y el escribidor*: la historia de un amor que no perdura o que se frustra por razones sociales, vinculadas o no a patologías o distorsiones psíquicas de los personajes amados. En el caso de Julia, la edad, la incomodidad social y familiar que causa el romance rosa entre la tía y el sobrino, triunfan, finalmente, y separan a los personajes. En *Travesuras de la niña mala*, el variable y mutante personaje de La niña mala (Otilia), busca alejarse del Perú, ser algo que no es, y ese variar constante no es compatible con el recuerdo peruano que evoca el amante-perseguidor. Solo la muerte cercana puede unirlos para separarlos luego definitivamente. Lo que resulta sintomático respecto a nuestra propuesta de periodización y a las variaciones del repertorio es que, a pesar de este rasgo de identidad, *La tía Julia y el escribidor* difiere de la *Travesuras de la niña mala* en cuanto su condición de novela pórtico, en la cual el autor se abre a la estética posmoderna a través de su adscripción a la cultura de masas⁴⁵, mientras la segunda, insertado ya de lleno en el circuito de la literatura

⁴⁵ De la cual reniega constantemente en artículos periodísticos y en cuanta tribuna se le presenta. De manera semi-orgánica lo hace en *La civilización del espectáculo* (Vargas Llosa, 2012)

mundo, es posmodernidad pura. Roland Forgues (2009) comenta acerca de la cercanía de ambas novelas:

La obra [*Travesuras de la niña mala*], tiene sus más lejanos antecedentes en *Madame Bovary* de Flaubert que Mario Vargas Llosa reinterpreta libremente en la inconformidad de su heroína con el mundo que le ha tocado vivir, y sus más cercanos en *La tía Julia y el escribidor* y su técnica del melodrama con la que tiene notables similitudes de construcción y expresión. Tanto en el argumento que mezcla historia y autobiografía, como en la forma y en el ritmo del relato en que se alternan momentos de riesgo y exaltación (268)

Las relaciones entre posmodernidad, mundialización literaria y teoría de los polisistemas pueden explicarse desde la perspectiva de la asunción de una poética cercana a la cultura de masas. Aunque en *La civilización del espectáculo* Vargas Llosa pretende marcar distancias frente a la cultura de masas y la poética posmoderna, en esta cita de entrevista (pedimos se excuse la longitud de la misma), referida por Roland Forgues, parece anunciar el empeño que caracterizará a las obras de su periodo posmodernista.

Para mí, desde el punto de vista ya no literario sino desde el punto de vista social, el mejor momento de la historia fue cuando esas fronteras [entre lo culto y lo popular] se confundieron, es decir en el siglo XIX. Escritores como Víctor Hugo, como Balzac, como Tolstoi hicieron una gran literatura que cumplía a la vez las funciones de lo que es hoy radioteatro y lo que hacen escritores, diremos, como Faulkner o Gide, una literatura de invención, de creación, de exigencia, de rigor

y, al mismo tiempo que podía llegar a públicos distintos, a públicos sofisticados y públicos completamente primarios. Un gran momento de la literatura. Luego, para desgracia creo yo de la literatura, de la sociedad, de la cultura, se produjo la escisión. Ambas vertientes comenzaron a separarse, pero hay de cuando en cuando brotes, destellos de una literatura que vuelve a reunir ambas cosas y entonces para mí es un ideal muy digno de tener en cuenta. Porque me parece muy triste por una parte que la buena literatura sea una literatura de catacumbas y quizá más triste que la literatura que alimenta a la sociedad sea sub-literatura, o sea la literatura degenerada, mediocre. Ese es otro tema de *La tía Julia y el escribidor*. (Forgues, 2009, 103-4)

Podría decirse que tanto en *La tía Julia y el escribidor*, como en *Travesuras de la niña mala*, ese intento de reunión pudo haber sido el nudo central de la escritura. Esto no implica un abandono de la dimensión artística del texto para satisfacer el gusto del público. Es, con mayor precisión, un intento por pretender acercar a esas masas alejadas al arte a una versión del mismo más cercana a ellos y que les permita, es cierto que con cierto didactismo, atestiguar las características de la “alta literatura”. El reto es evitar que el repertorio muera, que las cumbres del arte alcanzadas desde la vanguardia no queden en el olvido por la preferencia de una literatura complaciente. El autor estaría jugando conscientemente con dos momentos del repertorio, uno propio de sus primeras novelas, que estaría funcionando como serie residual y otro, vigente en el entorno del sistema mundo, propiamente posmodernista. En una entrevista concedida a Roland Forgues (2009), lo confirmaría.

...cómo hacer que la literatura no quede reducida cada vez más a las catacumbas; y ese es el gran desafío que tiene. La única manera es, justamente, mediante la invención no de temas sino de formas capaces, sin sacrificar nada del rigor, de la complejidad de la gran aventura literaria, que sean capaces de llegar a auditorios de mentalidades y culturas tan diferentes. Creo que ese es el gran desafío que tiene la literatura en nuestra época (305).

Es difícil conciliar la imagen del autor de *La civilización del espectáculo* con el enunciador de estas ideas, confirmados por confesa admiración a ciertos frutos de la cultura de masas. Si, como aparenta, estas ideas son las que están detrás de su elección de repertorio para las últimas obras, podemos afirmar que existe una plena inconciencia de parte del autor respecto a su rol como autor masificado e integrante del grupo de escritores que son parte de la civilización *mass mediática* y popular que tanto condena el mismo Vargas Llosa.

Un escritor consciente del público al que se dirige, con una maquinaria editorial que debe mantenerse funcionando y aún a esto la poética de aquello que llama “época dorada de la literatura”, cuando el gran arte y las masas caminaban de la mano⁴⁶, no puede obviar el requisito de legibilidad. Un ejemplo paradigmático y que viene a cuento es el de César Vallejo. El autor de *Escalas* es un escritor vanguardista que maneja múltiples recursos, con guiños a la poética de Edgar Allan Poe. Por otro lado, en *El tungsteno*, Vallejo opta por la estructura de melodrama y la construcción de personajes esquemáticos, predecibles y casi caricaturescos. Detrás de esta diferencia se evidencia la preocupación del autor por el público al cual se dirige el texto: Los cuentos de *Escalas*

⁴⁶ Nos referimos a la fascinación de Vargas Llosa por los autores de novelas de Folletín de la Francia de fines del siglo XIX, como Dumas, entre otros.

son difícilmente legibles por lectores poco cultivados o con pobre competencia literaria. Ese lenguaje y las experimentaciones que lo acompañan suponen un lector ideal que comparte el conocimiento del estado del arte literario. Por eso, para *El tungsteno*, retrocede en la historia de la literatura y construye un texto simple y fácil de entender, es un ejemplo de instrumentalización literaria para producir un texto popular y cercano a la poética del realismo socialista. El público objetivo estaba conformado por obreros, mineros, gente con mínima competencia lectora. Sin llegar a los extremos de Vallejo, Vargas Llosa es consciente de la menor competencia lectora de su público posmoderno respecto a sus lectores del periodo vanguardista.

Vargas Llosa escribe para millones de lectores. Difícilmente textos como *Conversación en La Catedral* serían asequibles a multitudes tan grandes, menos en una época en la cual la experimentación se encuentra, por decir lo menos, devaluada. En sus novelas de periodo posmoderno, Vargas Llosa intenta revivir lo que vivió la Francia de Hugo, desea llevar los recursos del repertorio vanguardista en pequeñas dosis a la producción masiva de literatura; es su aporte para intentar que la literatura no muera en esta época de artes audiovisuales y estimulación sinestésica.

3.3. Manifestaciones de lo posmoderno

En el primer capítulo de esta tesis nos aproximamos a una definición de la novela posmoderna. En el subcapítulo anterior presentamos el lugar que ocupan las dos novelas materia de nuestro estudio (*La tía Julia y el escribidor* y *Travesuras de la niña mala*) en la periodización de la obra de Vargas Llosa y su rol en el circuito de la literatura mundo. Entre la cantidad y complejidad de aportes sobre lo posmoderno y lo literario, y para fines

de análisis y aplicación del nuestro marco teórico, tomamos como referencia el modelo propuesto por Williams que asume cuatro variables como principales.

La primera es el tiempo. La novela posmoderna suele asumir el tiempo como recorrido rectilíneo, a diferencia de la novela de la vanguardia, que concibe esta dimensión como dúctil, manipulable en el sentido que el texto puede obviar las convenciones clásicas sobre la naturaleza del tiempo: su capacidad de ser medido uniformemente (es decir, eliminar el relativismo), su linealidad (recorrido hacia adelante, en avance perpetua) y su condición de fenómeno irrepetible.

La segunda es el espacio, que deja de ser representación de lo natural exterior y se convierte en un paisaje interior del personaje. Este rasgo es heredado del naturalismo realista o regionalista de comienzos del siglo XX y persiste, por ejemplo, en *La casa verde*, retorna al inicio de *Historia de Mayta* y se transforma en *La tía Julia y el escribidor*.

La tercera es el de la perspectiva narrativa. Pasamos de una narración construida desde voces múltiples a la construcción de una sola voz. De intentar descubrir quién es el personaje que habla (*La ciudad y los perros*) a conocer a quien habla (*Travesuras de la niña mala*). La conjunción de estas tres mutaciones crea un efecto esencial en la novela posmoderna que es la priorización de la narratividad. La intención del texto es contar una historia y para hacerlo eficientemente esta debe ser plausible de ser seguida por el lector masivo del actual sistema mundo literario.

La cuarta variable es el acercamiento a la cultura de masas, que desmembramos en tres componentes: el humor, el sexo y la intriga, este último, herencia del gusto de fines de siglo XIX por lo policial, que ha perdurado hasta este siglo XXI. Sobre el humor cabe aclarar que no se trata de un descubrimiento del posmodernismo ni de las masas.

Autores como Rabelais, Sterne, De Quincey, por hablar de tradición clásica europea, ya habían producido obras abiertamente cómicas, aunque de diferente tono, esta irrupción se inserta en la narrativa de Vargas Llosa a contrapelo de una matriz vanguardista austera, que ve el humor como un acento, un color o matiz, mas no como un fin en sí. Lo mismo sucede con la sexualidad, con la notable excepción de Henry Miller.⁴⁷ La sexualidad en la vanguardia es asumida como manifestación de una fuerza cósmica, seminal. La posmodernidad apelará al papel del disfrute *per se*.

La intriga es inherente a toda novela. Exagerando podría afirmarse que toda narración es la construcción de una intriga. Es imposible saber el final de una frase solo oyendo el principio, salvo el caso de fórmulas prefabricadas, clichés u otros como refranes, dichos populares, etc. El concepto de intriga lo aplicamos al nivel de estrategia antes que efecto. Desde esta perspectiva, la intriga se convierte en un elemento central de la obra. Autores como Dan Brown, Stephen King, son el referente supremo de este uso de la intriga. Cada capítulo se suspende en un momento climático irresuelto con el fin de extender la intriga hacia el siguiente para, a la vez, generar un nuevo giro narrativo (o continuar el mismo) generando otro punto climático que abre siempre dos posibilidades o más al desarrollo de la historia. El capítulo queda “abierto”, se traslada la gratificación para hacerla llegar hasta el final del texto.

Para el modernismo anglo-norteamericano (que desde Latinoamérica llamamos vanguardia), el componente esencial es el ingreso de la perspectiva política, lo que no puede extrapolarse a la realidad latinoamericana ya que lo político ha estado presente desde muy temprano a través de las historias sobre caudillos militares o civiles, con ejemplos que podemos citar desde diversos momentos del Boom, García Márquez con *El*

⁴⁷ La sexualidad está presente en “los trópicos”, en la trilogía *The Rosy crucifixion* y otros textos de Miller, pero será en *Opus pistorum* donde alcanza niveles de concentración que acarician lo pornográfico

otoño del patriarca, Roa Bastos con *Yo el supremo*, por citar solo a los ejemplos más notorios.

3.3.1. El tiempo

La tía Julia y el escribidor aparece el año 1977. La obra previa es *Pantaleón y las visitadoras* y la siguiente *La guerra del fin del mundo*. Desde la perspectiva del tiempo relatado, la novela se estructura alrededor de los sucesos del enamoramiento y matrimonio de Marito y la tía Julia. A este fin sirven los capítulos impares, que constituyen el esqueleto temporal sobre el que se estructura la novela. Los textos intercalados entre cada capítulo dedicado a narrar las peripecias de este romance corresponden a las radionovelas de Pedro Camacho, escritor boliviano argentinofóbico. Existe una vinculación directa entre el tiempo y la perspectiva narrativa, tan directa que se diría que la elección de la perspectiva narrativa corresponde casi biunívocamente con el tiempo narrativo que se construye linealmente.

A diferencia de la novela anterior (*Pantaleón y las visitadoras*) en *La tía Julia y el escribidor* no se da cabida al mecanismo de los diálogos telescópicos; de haberlo hecho, la linealidad del tiempo en el relato se habría visto modificada por los saltos al pasado que supone esta táctica narrativa. La relación entre legibilidad y tiempo lineal es directamente proporcional. Mientras más se apegue la obra a una narrativa temporal lineal, menos oscura será la anécdota relatada. La relación causa-efecto se ve retada en el diálogo telescópico porque múltiples sucesos pueden ser causa de un solo antecedente o viceversa. La opción por el tiempo lineal permite al autor facilitar la lectura del texto, hacerlo más cercano al lector simple, no habituado a complejidades vanguardistas. Este es el aporte de esta elección o variación en el repertorio hacia la estrategia posmoderna de hacer al texto más legible, elección que corresponde con una toma de posición respecto

a la posición del lector y al universo lector al cual se pretende llegar. Para un lector habituado a literatura vanguardista, el horizonte de expectativas o expectativas es de lejos más amplio que para el lector convencional, poco refinado, en una palabra: masivo. La elección retórica dentro de las múltiples variables del repertorio que incluye la del tiempo dúctil, cuestionado en su naturaleza que propuso la vanguardia, por una versión más amigable de su transcurrir, “*reader friendly*”, supone la intención de alcanzar mayores audiencias. ¿Supone esta opción una elección conscientemente comercial del autor? A nuestro juicio, no necesariamente. La simplificación de una literatura que ya de sobra habría demostrado su dominio del repertorio vigente, e incluso aportado variantes propias al mismo, es, a veces, una cuestión de ritmos personales y necesidades expresivas. No siempre querer llegar a una audiencia mayor supone “comercialización”, aunque la incluya.

La lectura de una novela supone la inmersión en un mundo diferente, de reglas y causalidades propias. El lector vive un tiempo personal vital que se ve interrumpido por el paréntesis en él que instaura la lectura y lo hace participar de un tiempo ficticio, el que emplean los sucesos narrados para desarrollarse. De esta relación surge un tercer tiempo, el tiempo de la vivencia de lectura, de ahí que, como sucede en los momentos de alta concentración, el lector pueda no darse cuenta del transcurso del tiempo. El tiempo narrado ha introducido una modificación en el tiempo de la lectura al generar una conexión empática entre lector y obra. Esto sucede independientemente de la opción de manejo del tiempo narrado elegida por el autor, sea la que es propia al repertorio vanguardista o aquella de la posmodernidad y su retórica que pretende simplificar la aprehensión del texto, acercarse a un grado cero de secuencialidad.

Si para el caso de *La tía Julia y el escribidor* la construcción del tiempo en la novela es simple, esta alcanza su máximo nivel de simplicidad en *Travesuras de la niña*

mala (2006). En esta novela ni siquiera se intercala elemento alguno de distensión entre capítulo y capítulo, cada uno sigue el desarrollo de la historia desde el momento en el cual terminó el anterior. El hilo conductor es, al igual que en el caso de *La tía Julia y el escribidor*, la historia de un romance, pero esta vez la narración cubre un periodo mucho más amplio, ocupando casi toda la vida de los protagonistas, Ricardo y Otilia (El “niño bueno” y la “niña mala”), desde que se conocen en Miraflores hasta la muerte de Otilia.

Cada capítulo establece una secuencia en la cual la narración de los momentos de unión de ambos protagonistas es el centro de la misma y ocupa la menor parte del tiempo que transcurre. Los momentos románticos aparecen como islotes de felicidad en medio de un océano de amargura, resentimiento y desamor. De esta manera, en la ficción, el tiempo que importa es el tiempo de unión de los amantes. Puede ser una o dos semanas en medio de un periodo de varios años, pero la atención del capítulo se focaliza en ellos. Esto es algo que no sucede en *La tía Julia y el escribidor*, novela en la cual el tiempo está compuesto de unidades del mismo peso específico. Ya no encontramos esa estructura binaria de *La tía Julia y el escribidor*, la alternancia de historia de amor (capítulos impares) con radionovelas de Pedro Camacho (capítulos pares) que se resuelven en el capítulo final uniendo las dos líneas estructurales de la novela. El romance de Varguitas y la tía Julia carga el peso de temporalidad del relato. El paso del tiempo ficcionalizado se hace evidente en estos capítulos, mientras los dedicados a las ficciones de Pedro Camacho son atemporales en relación al conjunto de la novela. No quiere decir esto que al interior de estas secuencias no se siga un desarrollo ordenado linealmente en lo que a transcurso del tiempo se refiere, sino a que, en el conjunto de la novela, modificar la ubicación física de cualquiera de estos episodios no altera la secuencialidad u orden temporal del conjunto, lo que sucede si se transloca algún capítulo impar. Entonces, la correspondencia con el componente de la realidad externa, no ficcionalizada, evidencia

otro nivel: lo literario, la literatura, suspende el tiempo, tal como lo hacen al interior de la novela las creaciones “literarias” de Camacho. En la vida de todos los días estamos dentro del espacio de lo rutinario, causal, lineal. Este análisis a partir de la separación y correspondencia entre lo real y lo ficcional condice con lo señalado tantas veces por el autor: “Yo creo que el tema de *La tía Julia y el escribidor* es un tema recurrente por lo menos en los últimos años en las cosas que escribo y es el tema de la realidad y la ficción, entendida la ficción no solamente en su expresión literaria, sino en su expresión más vasta de invención”. (Forgues, 2009, 289)

Existe un mecanismo discreto pero visible en ambas novelas que une el tiempo ficcionalizado con los sucesos del mundo real, que hace posible contextualizar a los primeros y sirve como puente entre los dos universos y los tiempos que movilizan la novela y su lectura. La referencia a sucesos conocidos de la historia de América latina es comentada como trasfondo que condiciona las vidas de los protagonistas. Si el escritor es fruto y manifestación de su tiempo, para Vargas Llosa, sus personajes también lo son. La vida de sus personajes está inscrita siempre en circunstancias históricas reales. Es en este sentido que debe entenderse el reclamo del autor de ser un autor realista. En el caso de *La tía Julia y el escribidor*, la circunstancia que desencadena la llegada del escribidor Camacho es el incremento de los precios de la productora cubana de los radioteatros y las complicaciones que acompañaban su importación:

Los textos venían plagados de cubansmos, que, minutos antes de cada emisión, [se] traducían al peruano como podían [...] a veces, en el trayecto de La habana a Lima, en las panzas de los barcos o de los aviones o en las aduanas, las resmas mecanografiadas sufrían deterioros y se perdían capítulos enteros [...] se traspapelaban, los devoraban los ratones del almacén de Radio Central [...]

Como, además, los precios de la CMQ eran altos, resultó natural que Genaro-hijo se sintiera feliz cuando descubrió la existencia y las dotes prodigiosas de Pedro Camacho (Vargas Llosa, 1977, 15)

La Habana es igualmente importante en *Travesuras de la niña mala* para Otilia (la chilena, Madame Arnoux, etc), La revolución cubana es el escenario que hace posible la salida de Otilia del Perú para entrenarse como guerrillera, pero además de este suceso histórico se menciona los años del movimiento *hippie* en Londres. Sobre estas coordenadas temporales, construye las ficciones, pero nunca dando fechas específicas:

RG: En Historia de Mayta como en casi todas tus novelas hay una decisión muy consciente de no incluir fechas ni datos concretos que permitan situar lo narrado en un año exacto [...] ¿Puedes hablarnos de esta decisión?

MVLL: No sé de dónde viene, pero siempre que he podido he evitado las fechas en mis novelas. Prefiero dejar al lector cierta ambigüedad. Pero no sé por qué. No tengo una respuesta. No obedece a un principio formal, aunque sí es una constante en mis obras. (Vargas Llosa, 2017, 126-27)

3.3.2. El espacio

Acorde con el proceso de mundialización vinculado al posmodernismo literario y su impacto sobre las elecciones en el repertorio, el universo se ha extendido. La expansión del mercado que acoge a la obra literaria se manifiesta en la variedad de ciudades diferentes referidas en los textos posmodernistas. En *La tía Julia y el escribidor*,

el universo representado es regional: alguna referencia a La Habana, pero sin involucrar desarrollo de acciones, un recorrido por barrios de Lima y un accidentado viaje de matrimonio al sur chico de la costa peruana. En las novelas del periodo posmodernista de Vargas Llosa, el escenario se va ampliando poco a poco y llega a un grado superlativo en *Travesuras de la niña mala*. París, Londres, Madrid, Tokio, son escenario de una trama tan cosmopolita como puede serlo un referente posmodernista. El espacio ya no es retratado por su particularidad sino en su condición de escenario indiferenciado del avance de una trama que no reconoce fronteras. El espacio de la novela de vanguardia había sido, preferentemente local. Para los autores del Boom, sus propios países eran objeto de reflexión, punto de encuentro de la historia individual con la de su sociedad. Según González Echeverría (2012) dos referentes grafican el imaginario de nuestras vanguardias: el mito y el archivo. O bien se hace referencia a mitos fundacionales aborígenes o de inicios del contacto con Europa o bien se refiere a la memoria de los textos fundadores de nuestro ingreso a la historia mundial. Esta referencia desde la perspectiva de lo fundacional circunscribe la narrativa latinoamericana al escenario local, salvo casos notorios de exilio, como el de Julio Cortázar⁴⁸, o trashumancia, como el de Carlos Fuentes⁴⁹.

En el caso de *Travesuras de la niña mala*, esta representación del espacio obedece a la reedición de un formato propio de la novela por entregas. En estos textos, los destinos azarosos y sorprendentes de los personajes llegan a extremos manieristas, a deformaciones por las cuales la lógica de lo increíble o poco factible se hace moneda común, por esto mismo, y aunque pueda mover a risa, Otilia (la niña mala) aparece en

⁴⁸ Aunque resulte ocioso por evidente, debemos recordar que París es un escenario tan importante en *Rayuela* como lo es Buenos Aires.

⁴⁹ Los avatares de la labor diplomática del padre expusieron al joven Fuentes a múltiples sociedades y culturas, sobre todo europeas. No es exagerado decir que Fuentes sería el escritor más cosmopolita de su generación, además de ser el más tempranamente cosmopolita.

cuanto rincón rebuscado del planeta visite Ricardo Somocurcio. Este mecanismo ya había sido ampliamente explotado por Verne y por Hugo y ha sido trasladado a las series televisivas. Obedece a la lógica de lo “neo” que no es sino la reedición de estilos o estilemas del pasado en un entorno diferente, ya sea como tributo o como mecanismo cercano al “deus ex machina”. Jameson define la aparición de este nuevo espacio con estas palabras:

Arribamos con esto a mi idea principal respecto de esta última cuestión; la de que esta última mutación espacial —el hiperespacio moderno—ha conseguido finalmente trascender las capacidades que el cuerpo humano individual posee para ubicarse, para orientarse y para organizar perceptivamente sus alrededores inmediatos; en definitiva, su capacidad de establecer cognitivamente su posición en un mundo exterior representable en mapas. Estamos ahora en condiciones de afirmar que este alarmante punto de separación entre el cuerpo y su entorno físico construido (que es a la perplejidad producida por el antiguo modernismo lo que la velocidad de las naves espaciales esa la de los automóviles) puede verse como símbolo y “analogon” de este dilema aún más complejo que constituye la incapacidad de nuestra mentes, por el momento al menos, de representarse un mapa de la gran red de comunicaciones globales y multinacionales, de carácter marcadamente descentrado, en la que nos encontramos atrapados como sujetos individuales. (Jameson: 2012, 85)

El espacio, entonces, se uniformiza, pierde identificación no solamente porque la traslación de una ciudad a otra es tratada con suma naturalidad (lo que en la novelística del siglo XIX habría equivalido a un trauma emocional), sino también porque la

presencia, las apariciones sorprendivas y sorprendentes de Otilia unen estos espacios como una tierra continua, sin relaciones de frontera ni separación física. Se ha producido un fenómeno de unidad emocional por la cual el impacto en la subjetividad del narrador lo ejerce la aparición de Otilia y no la ubicación física de los sucesos del capítulo que se lea. De la misma forma que el espacio que se emplea como escenario varía externamente, pero funciona en el texto de la misma forma, es decir como un fondo sobre el cual resaltar la aparición sorprendente de Otilia, ella misma, la niña mala, aparecerá con variaciones externas, con comportamientos aprendidos, pero seguirá siendo en esencia el mismo personaje, existe en ella una solución de continuidad paralela a lo que se logra construir en el listado de ciudades que visita la trama de la novela.

Roland Forgues (2009) ha llamado la atención sobre otra acepción del espacio en *Travesuras de la niña mala*. Sobre el escenario de los sucesos y su potencial interpretación señala que, para Otilia y Ricardo, la vida transcurre en dos escenarios ontológicamente opuestos. Ricardo solo puede referirse al mundo real, al de la cotidianeidad, por ello sus enunciados y los de Otilia son confrontados con un juicio de falsedad o verdad. Para Otilia, el escenario en el cual proyecta el devenir de su existencia es mental. Forgues no lo dice, pero podemos suponer que esta es una vertiente que encuentra Vargas Llosa para mantener la estructura dicotómica en sus novelas, esta vez desde una perspectiva menos visible, menos evidente. Asimismo, estamos ante un procedimiento posmodernista que consiste en leer la realidad desde el relativismo de la propia conciencia. Ricardo, el muchacho convencional, de clase media limeña, no es el portador de este relativismo, no podría serlo por principio ya que su mundo es el de las seguridades, en el cual la única opción de rompimiento que aparece a la mano es viajar a París y realizarse ahí como escritor. La imaginación de Otilia tiene menos límites que sus escrúpulos; pocas opciones le son esquivas o inalcanzables: ha comprometido su

pensamiento político, su libertad como mujer moderna e incluso su cuerpo con tal de realizar sus opciones de vivir holgadamente en el mundo. Es una paradoja interesante que el personaje más libre de entre las mujeres del universo narrativo de Vargas Llosa termine siendo la que voluntariamente (es decir ejerciendo su libertad) decide atarse ideológicamente, sentimentalmente, físicamente, a personajes que la ven como mercancía, puro objeto de deseo, lo que también es para Ricardo Somocurcio, aunque con el añadido del amor sentimental clásico y burgués nacido en una fiesta juvenil en el Miraflores de los años cincuenta. Es como si desde cada espacio se construyese una visión de Otilia contradictoria: esclavizada para ser libre (desde la perspectiva de Ricardo) y libre para esclavizarse (desde la de Otilia). Esto condiciona dos actitudes ante la migración. La de Otilia, por supuesto, más amplia que la de Ricardo.

La condición migrante del autor, que se hace notoria de manera temprana en Carlos Fuentes, suele insinuarse en referencias culturales cosmopolitas que aparecen gradualmente en los textos ficcionales. Se hacen más evidentes en el caso de Vargas Llosa cuando existe oportunidad de exponer en medios masivos columnas de opinión sobre temas internacionales o “abiertos”. Si revisamos los textos periodísticos de Vargas Llosa, incluyendo aquellos escritos en su juventud, podremos advertir cómo el ambiente físico se expande. Su foco de atención ya no responde solamente al esperado del migrante cultural que construye una opinión, punto de vista, etc, desde el hiperespacio o el ciberespacio, la traslación es física, se hace notorio un conocimiento material del escenario que el autor evidencia en descripciones con alto componente visual, como en este, titulado “La hora de los charlatanes”

Aquella tarde fui al *Institute of Contemporary Arts* media hora antes de la conferencia de Jean Braudrillard para echar un vistazo a la librería del ICA, que,

aunque pequeña, siempre me pareció modélica. Pero me llevé una mayúscula sorpresa porque, entre la vez anterior que estuve allí y esta, el breve recinto había experimentado una revolución clasificatoria [...]

Fui a escuchar a Jean Braudillard porque el sociólogo y filósofo francés, uno de los héroes de la posmodernidad, tiene una responsabilidad grande con lo que está ocurriendo en nuestro tiempo con la vida de la cultura [...] Y porque quería verle la cara, después de tantos años. A fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, ambos frecuentamos los cursos del tercer ciclo que dictaban en la Sorbona Lucien Goldman y Roland Barthes... (Vargas Llosa: 2001, 163-4)

Otras veces, el espacio físico sirve como modalizador de un espacio cultural, dentro del cual la presencia de Vargas Llosa es notoria y notable, así como un escenario social que en *Travesuras de la niña mala* se replica. Entre las novelas que revisamos en este capítulo existen diferencias tanto desde la perspectiva del narrador como desde el ambiente social. *La tía Julia y el escribidor* resulta “provinciana” en comparación con *Travesuras de la niña mala*. El narrador de la primera, a pesar de su expectativa por ser un gran escritor y acceder al mundo de la alta cultura, exhibe un freno en el horizonte de su mirada cuyo límite es la buhardilla en París. En la segunda novela, ese límite se supera y se accede al mundo del internacionalismo institucional (organismos multilaterales como la ONU u otros) y a grupos sociales con mejor posición económica y cultural que cualquier personaje en *La tía Julia y el escribidor*. Ambas novelas guardan esta relación directa pero distorsionada con la historia de vida de Vargas Llosa como individuo por lo que resulta casi evidente establecer la correspondencia entre el cosmopolitismo de Ricardo Somocurcio y el del autor de ficciones Mario Vargas Llosa, lo que también podría decirse de Marito y Mario Vargas Llosa. El punto débil en este argumento es no solamente

su determinismo sino también un argumento fáctico: al momento de escribir *La tía Julia y el escribidor*, Vargas Llosa era ya un autor consagrado y de dimensión internacional. Por lo tanto, debe existir algún otro elemento que explique por qué ampliar el espacio físico y hacerlo corresponder con una ampliación del espacio social.

Esta decisión corre de la mano con los sucesos que afectan a la narrativa de Vargas Llosa que ya se han adelantado al analizar las relaciones entre posmodernidad, mundialización literaria y horizonte de expectativas: la ampliación del lector implícito. En el mercado mundial de la literatura, un producto cosmopolita corre con dos impulsos paralelos. El primero es la uniformización del espacio para garantizar la fluidez de los procesos de globalización y mundialización. El segundo es la integración cultural de los lectores. Para aclarar lo último, pensemos en el lector peruano de *La tía Julia y el escribidor* y, al mismo tiempo en el lector no peruano de esta novela. Nada impide que la lectura de ambos sea fértil, aunque desde la perspectiva del lector peruano exista un componente adicional de identificación, es un producto para mundialización, mientras que, para *Travesuras de la niña mala*, ese componente ha sido relativizado hasta el punto de hacer posible la mundialización del texto y su difusión a escala planetaria en multiplicidad de ediciones en diversas lenguas. Sabemos que Ortiz (2004) diferencia ambos fenómenos reservando la globalización para los procesos económicos y comerciales y la mundialización para los productos culturales que se difunden portando sus características locales en un escenario mundial. A manera de ejemplo, podemos citar la cerámica holandesa bicolor (blanco-azul) y el *Iphone*, el primero como un objeto mundializado y el segundo como un objeto globalizado, que se reviste de características neutras y uniformes para acceder a todo mercado. Esta vía de reflexión nos lleva a cuestionar si por el desarrollo de la industria editorial, tan cercano a la premonición de Benjamin, el texto literario ha dejado de ser objeto cultural y se está revistiendo de una

característica comercial que, de no saber resistirla, hace que el autor corra el riesgo de abandonar su interés por aportar al repertorio y ceda ante el horizonte de expectativas sin atreverse a cuestionarlo. Pensemos en dos textos claramente diferentes. El primero, *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, es un texto con más comentario que lectura. Incluso en ambientes universitarios, el número de alumnos que han leído *El pez de oro* es limitado y muchas veces, su comentario al texto consiste en la repetición más o menos aderezada de los estudios de sus profesores sobre el mismo. Tocar el tema de la escasa lectura de *El pez de oro* grafica dramáticamente su condición de “texto de cultura”. La gran mayoría de estudios sobre este texto⁵⁰ se preocupa por tratar temas culturales: sirve para entender el mundo aimara, para trasladar una cosmovisión, pero pocos hablan de sus méritos literarios, tal como sucede con el *Finnegan’s wake*, para el cual la inventiva, las referencias multilingüísticas y la dimensión mítica, son lo mismo que para el *Pez de oro* significa el referente aimara. Si tal texto se difunde más allá del mundo andino latinoamericano es porque existe un grupo reducido de teóricos que lo han tomado como material de estudio, pero pocos autores se dedican a explorar los méritos formales del texto, salvo su estructura y casi ausencia de hilo narrativo (algo que podría compartir con *Finnegan’s wake*). Estamos ante un texto con dificultades para acceder a la mundialización⁵¹. ¿Será el caso de *La tía Julia y el escribidor*, diferente? ¿El de *Travesuras de la niña mala*? Las respuestas evidentes grafican la distancia recorrida, en términos de inserción en el mercado mundial, de ambas novelas. Ambas acceden, ciertamente, a trascender las fronteras nacionales, pero *Travesuras de la niña mala*, por su acercamiento a la retórica posmoderna, más evidente en términos de manejo del espacio, pero también por su apego a la narratividad, a los tópicos de la cultura de masas

⁵⁰ Lo llamamos texto para subrayar su capacidad de cuestionar lo que definimos como novela, aunque, desde nuestra perspectiva, el término novela es capaz de abarcar textos aún más complejos y variados que *El pez de oro*.

⁵¹ Sumemos a lo anteriormente comentado la extensión del libro.

y su manejo del tiempo, es un integrante seguro del conjunto de obras de la literatura-mundo.

3.3.3. La perspectiva narrativa y las voces silenciadas

No podemos tocar el tema de perspectiva narrativa sin considerar un condicionante propio del posmodernismo literario, del arte posmoderno, en general: el juego metaliterario entre ficción y realidad. Ambas novelas en consideración exhiben esta relación de manera distinta. En *Travesuras de la niña mala*, la verosimilitud del espacio referido y la correspondencia temporal entre la experiencia vital de Ricardo y el autor Vargas Llosa, plagada de elementos que han sido mencionados en la bibliografía anterior (la imagen nostálgica de Miraflores, las anécdotas repetidas sobre la llegada del mambo a Lima, en general las referencias musicales) funcionan como anclaje del texto ficcional en la realidad que vivió el autor en su experiencia limeña. Existe un evidente punto de quiebre en este juego de correspondencias y que define el carácter ficcional de *Travesuras de la niña mala* respecto al mayor acercamiento de *La tía Julia y el escribidor* a lo Real-real (para usar terminología del propio Vargas Llosa), en la edad que correspondería mencionar la unión matrimonial con Julia Urquidí, este evento ha desaparecido del universo ficcionalizado.

La idea de que este juego realidad ficción es más evidente en las obras de periodo postmodernista se resume en palabras del autor: “Yo creo que el tema de *La tía Julia y el escribidor* es un tema recurrente **por lo menos en los últimos años**⁵² en las cosas que escribo y es el tema de la realidad y la ficción, entendida la ficción no solamente en su expresión literaria, sino en su expresión más vasta de invención”. (Forgues, 2009; 289).

⁵² Resaltado nuestro.

Para el funcionamiento de este juego entre realidad y ficción una de las instancias narrativas debe referirse a la realidad del mundo extratextual que le sirve al aparato ficcional como soporte ontológico. Es el caso de Marito en *La tía Julia y el escribidor* y el de Ricardo para respecto al universo de encuentros y desencuentros con Otilia. En el primero, es la biografía del autor la que da este soporte, tanto como el universo ficcionalizado, claramente reconocible con el de la juventud del autor. El narrador construido por Vargas Llosa, en el primer caso, es identificable con el autor, en el segundo, es la experiencia de vida de Ricardo la que guarda cierta cercanía respecto a la realidad extratextual y la experiencia del autor como hombre cosmopolita que puede describir con solvencia el ambiente europeo, donde mayormente transcurre *Travesuras de la niña mala*.

En las novelas previas, las del periodo vanguardista, se pretende crear una sensación de vulnerabilidad de los personajes respecto al destino. Al no ser unívoco, el narrador se distancia para dejar en la escena a voces narrativas, lo que deja de suceder en las novelas de la etapa posmodernista. Sobre esta estrategia, Garayar (2019) señala respecto a *La ciudad y los perros*:

“Claro que en la obra existe un narrador omnisciente, pero no es el principal, pues entra en competencia con los flujos de la conciencia, los diálogos, el narrador objetivo, etc. La renuncia más importante es a dominar la historia completa de los personajes. El narrador resigna esa forma de totalidad. De este modo, el lector sabe tanto como el narrador; quizá incluso más, por lo menos, que el omnisciente, pues al estar este desligado de los otros narradores, el único que puede ir imaginando el panorama final, lanzando hipótesis, anudando causas, es el lector”. (23)

Retomando los postulados sobre novela posmoderna, recordemos que uno de ellos es que el punto de vista, la multiplicidad de voces narrativas que heredamos desde Henry James, ha dado paso a voces singulares o, en el mejor de los casos a suma de voces, ya no a la superposición. La perspectiva es unívoca, el narrador diseña un tramado de voces que construyen una voz colectiva, mientras que en la diversidad de voces del periodo vanguardista la realidad se construía en toda su complejidad interpretativa. La gran mayoría de novelas posmodernistas son narradas en primera persona o en tercera omnisciente, es un retorno a lo clásico, a lo retro (otra característica del posmodernismo) pero revisitado, construido desde una sensación de predefinición. Un determinismo cínico domina a lo posmoderno. Los personajes no son dueños o constructores de su destino y desconocen las fuerzas que lo construyen. En la novela vanguardista el enfrentamiento entre ser humano y mundo alcanza dimensiones épicas, clásicas de aquellos personajes inconformes de la primera etapa de la novelística de Vargas Llosa. Aunque en novelas como *El héroe discreto* (2013) se recupera un cierto rasgo de enfrentamiento inconformista, más visible en *El sueño del celta* (2010), los personajes de *Travesuras de la niña mala* aparentan ser cometas en medio de los inescrutables cambios de dirección del viento que trae el destino. El destino aparece como una gran casualidad, casi una broma que se aprovecha del deseo sexual para justificarse. En *La tía Julia y el escribidor*, Hay un enfrentamiento al destino con gran carga de fatalidad: el romance está condenado a una corta vida, los personajes lo saben, pero aceptan cumplir su rol en lo prediseñado casi bajo una suerte de determinismo relativizado, que tolera una breve rebeldía, casi un sueño de adolescente, tanto como el de Ricardo Somocurcio en *Travesuras de la niña mala*, con la diferencia de que el sueño duraría casi una vida, al menos solo la de uno de los protagonistas.

Ambas novelas han cedido el lugar del narrador omnisciente. En *La tía Julia y el escribidor* hay, sin embargo, episodios que cuestionan esta cesión: son los que reproducen las radionovelas de Pedro Camacho, el escribidor, alter ego deformado, casi una caricatura, del destino deseado de Varguitas, el aspirante a escritor a tiempo completo. La cercanía del autor implícito y la voz narrativa crean un aura de confesión privada que acerca a lector y autor. Esta cercanía intenta generar dimensión aurática, hacer que el lector sienta que se encuentra dentro de la historia porque no son solo referentes del mundo real, plenamente identificados con la cultura de masas los que pueden ser fácilmente captados o recordados sino porque el mismo autor juega a escamotear su vida verdadera y, a ratos, develarla parcialmente, permitiendo que el lector se acerque a un tipo de narrador casi real, identificable con el escritor de carne y hueso al cual puede acceder si no directamente, al menos virtualmente. Las transformaciones de la voz narrativa se han acercado a la estética de lo posmoderno y su apego a lo confesional, a lo que podemos llamar autoficción, guardando para el caso de Vargas Llosa la salvedad de que este mecanismo incluye altas dosis de ficcionalización. Sin este componente de verosimilitud insertado en la ficción, o viceversa, la narrativa de Vargas Llosa estaría haciendo a un lado el interés que despierta la biografía de un autor masivo en un público cada vez más pendiente del elemento biográfico cuando se trata de deportistas, artistas y, por supuesto, escritores que se integran a la civilización del espectáculo.

3.3.4. El humor, el sexo, la intriga

El primer acercamiento de Vargas Llosa a lo humorístico data de la publicación de *Pantaleón y las visitadoras* (1973). Lo humorístico en esta novela surge del contraste entre tono y tema. El tema de la novela es de naturaleza aberrante: la planificación desde

una perspectiva formalmente apegada a los parámetros de la administración de empresas aplicada al mundo castrense. La intromisión del Ejército peruano en la vida sexual de los reclutas u oficiales para controlar sus impulsos sexuales desenfrenados que se exacerban por la distancia del hogar o de parejas sexuales habituales es presentada como una solución lógica y aceptada por la jerarquía militar y refrendada por las cualidades organizativas del hombre al cual se le encarga la misión, el capitán Pantaleón Pantoja. El tono es formal, hablan los documentos y su lenguaje es el mismo que podría esperarse de la planificación de una campaña militar o una operación logística cualquiera. Salvo en el coloquialismo desvergonzado de los diálogos, coherente en tono con el tema, no existe tratamiento o relato de acontecimientos que no se vincule con absoluta seriedad al “servicio” prestado por el equipo liderado por el capitán Pantoja.

Este registro del humor, nuevo en la obra de Vargas Llosa, se hace presente en la década de los setenta. Según Kristal, “es un periodo en el cual Vargas Llosa reconsidera sus ideas sobre las implicaciones sociales de la literatura” (2018, 198). Añade que esa transición artística “se vislumbra en *Pantaleón y las visitadoras* (1973), donde retoma, con humor e ironía, dos temas que en novelas anteriores había tratado con patetismo” (2018; 199) *La tía Julia y el escribidor* reafirma esta tendencia. Según el mismo autor, “Vargas Llosa abandona el fatalismo de sus primeras novelas para explorar, con humor e ironía, las vicisitudes de la creación literaria” (209-210). Esta apuesta por el humor se mantendría latente durante varios años luego de estas novelas y se haría evidente, otra vez, en *Travesuras de la niña mala* (2006). Kristal conecta ambas novelas por medio del humor. Afirmo sobre esta última novela que “tiene elementos humorísticos de *La tía Julia y el escribidor*, pero es - con *El sueño del celta* - una de sus dos novelas más tristes” (2018, 432)

Sobre el humor en *Pantaleón y las visitadoras* y en general en la obra de Vargas Llosa ha comentado Oviedo (1982)

Hemos afirmado antes que una de las ausencias más notorias en las novelas de Vargas Llosa era la del humor, como no fuese el humor ácido y turbio que emana de la sociedad humana vista sin atenuantes; pero no hay en él nada comparable al humor refinado y gozoso que encontramos en Cortázar o en García Márquez (para no hablar del humor intelectual e implícito de Borges). El humor de Vargas Llosa tiene otros sabores: es popular, deliberadamente “grueso” y hasta ingenuo; un humor que sentimentalmente se aproxima al objeto ridiculizado. Pero lo que era en *Los cachorros* un mero escorzo cómico se convierte en Pantaleón en una auténtica farsa con ribetes francamente burlescos (271-2)

Para Oviedo, el personaje farsesco en *La tía Julia y el escribidor* es, obviamente, Pedro Camacho, una versión del capitán Pantoja que construye su naturaleza irrisoria construyendo historias desde la contraposición de un sentido del deber y métodos aparatosos que contrastan con “la cualidad trivial del objeto” (1982, 294) Es, tanto como Pantaleón Pantoja, un ser ridiculizado, pero al cual el autor se aproxima casi con cariño, con miseria. “Camacho es el retrato burlesco, la caricatura, del modelo que del escritor tiene Vargas Llosa -el productor empeinado que trabaja sucesos reales e inmediatos y crea con ellos mundos imaginarios, autónomos” (299).

Henighan (2009) analiza la imagen de lo femenino en la obra de Vargas Llosa y hace notar lo siguiente: recién desde 1980 la imagen de la mujer se hace más compleja en las novelas del autor. Las novelas *La Fiesta del Chivo* (2000), *El paraíso en la otra*

esquina (2003) y *Travesuras de la niña mala* (2006) demuestran cómo, en un primer momento, Vargas Llosa necesita desexualizar a sus protagonistas femeninas para permitirles actuar en la esfera pública, esta desexualización es superada parcialmente en la segunda de las novelas y desaparece en la tercera, en la cual lo sexual está vinculado al núcleo narrativo (una historia de pasión que nace en la infancia y dura toda una vida. (369).

Alude a una desexualización porque, según este mismo autor, en las primeras novelas la imagen de lo femenino está fuertemente marcada por lo sexual desde dos imágenes: de objeto sexual (prostitutas o amantes) e imágenes maternas “sexys” (id.) Este proceso, añade Henighan, sirve de soporte a la construcción de la masculinidad en las novelas más recientes (es decir, posteriores al año 2009) de Vargas Llosa.

Las dos novelas materia de atención de esta tesis comparten esta característica de involucrar una visión de lo femenino que cumple con lo planteado por Henighan:

El otro modelo femenino que surge un poco más tarde en la obra de Vargas Llosa es el de la figura maternal transgresora que expresa abiertamente su interés sexual por un muchacho. Los dos ejemplos más importantes de esta tendencia son la tía Julia en *La tía Julia y el escribidor* (1977) y Lucrecia en *Elogio de la madrastra* (1989). En ambos casos, sin embargo, la consumación de la relación transgresiva se concibe en términos freudianos de rebeldía del muchacho travieso contra un padre distante y autoritario. La liberación o autoexpresión de la mujer queda en segundo plano (Ibid, 370).

Interpretando el conjunto del artículo citado, podemos deducir que, en vista de este reclamo de madurez ante un padre autoritario, sobre todo en *La tía Julia y el escribidor*, la construcción de la masculinidad emplea como herramienta la unión sexual y a la mujer madre sexualizada como símbolo amo en esta construcción simbólica.

En *Travesuras de la niña mala*, Otilia, que empleó el alias de Lily en la infancia, representa a la mujer valiosa en tanto objeto de deseo sexual. Sin embargo, esta representación supone un elevado nivel de independencia, pero construida en cuanto objeto sexual, este personaje “compra” su autonomía empleando su sexualidad como herramienta. *Travesuras de la niña mala* no es divergente del conjunto de la obra de Vargas Llosa solamente porque obvia la estructura contrapuntística de todas las novelas anteriores, lo es también porque, así como representa un retroceso respecto a la imagen vanguardista del tiempo, es decir como sustancia dúctil, que permite avances y retrocesos, también retorna a la imagen de la mujer en las primeras novelas del autor, la de objeto sexual.

Esta representación liberada sexualmente, pero vista como objeto de deseo sexual, combina las imágenes transicionales de lo femenino en la ruta que transcurre entre aparecer como dominadas o como independientes. La prueba de esta curiosa mixtura se opera, asimismo, en el destino final de la niña mala: vende su independencia para someterse al imperio de Ricardo Somocurcio siguiendo los usos de una esposa convencionalmente burguesa de mediados del siglo XX. Por ello, finalmente, la trama de la novela termina por conferir la masculinidad como un trofeo a la persistencia al niño bueno que se representa simbólicamente en su condición de soporte material y moral a la niña mala.

Existiría un periodo transicional entre la imagen de lo femenino en las novelas iniciales y *Travesuras de la niña mala* que suponen “un cambio consciente en la manera

en que Vargas Llosa representa a la mujer, que se inicia en *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de Don Rigoberto* (1997). Aunque son dos de sus novelas menos logradas, sin la reestructuración de las relaciones de género que emprenden estas novelas no hubieran sido realizables las tres novelas que siguen: *La Fiesta del Chivo* (2000), *El paraíso en la otra esquina* (2003) y *Travesuras de la niña mala* (2006)” (Henighan, 2009, 388)

Desde las novelas que construyen la imagen de la “madre sexy”, hasta la sexualidad liberada de *Travesuras de la niña mala*, se opera una transformación en la representación de la actividad sexual. Mientras que en *La tía Julia y el escribidor* se alude a ellas con un pudor propio de las reglas del cine hollywoodense de 1950, en los ensueños sexuales de *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de Don Rigoberto* (1997) se produce una sublimación estética de lo sexual que se logra mediante la referencia a obras de arte o elementos de la alta cultura. El procedimiento busca crear un aura de esteticidad y vincular el placer del cuerpo con el placer que genera el contacto con el gran arte, el de la alta cultura. Este incremento de lo descriptivo, aun siendo sublimado o estetizado, es llevado a extremos gráficos en *Travesura de la niña mala*, novela en la cual el goce de la sexualidad se manifiesta como un disfrute independiente de cualquier otro añadido procedente de la alta cultura. Las explícitas manifestaciones de conducta sexual en esta novela son un clímax respecto al tratamiento del tema en toda la obra de Vargas Llosa.

Se acuclilló entre mis rodillas, y, por primera vez desde que hicimos el amor en aquella *chambre de bonne* del Hotel du Sénat, hizo lo que yo le había rogado tantas veces que hiciera y que nunca quiso hacer: meter mi sexo en su boca y chuparlo. [...] Entonces, en uno de esos segundos o minutos de suspenso milagroso, cuando sentía que mi ser entero estaba concentrado en ese pedazo de

carne agradecido que la niña mala lamía, besaba, chupaba y sorbía, mientras sus dedos me acariciaban los testículos (Vargas Llosa: 2015, 244)

Cabe preguntarse por qué ocurre esta aproximación a la representación gráfica de la sexualidad, precisamente en una novela tan diferente del resto de la producción del autor, novela en la cual las propiedades discursivas que se hicieron evidentes en su periodo vanguardista ceden paso ante aquellas que provienen del mundo de la cultura de masas.

Similar afirmación, obviando lo sexual, podría hacerse respecto a *La tía Julia y el escribidor*. Ambos textos comparten una trama lineal (contrapunteada en *La tía Julia y el escribidor*) según la cual los sucesos son correlativos y la causalidad obedece el flujo del tiempo; ambas insertan humor aunque por procedimientos distintos, ambas basan el argumento en el seguimiento de una historia que se interrumpe en cada fin de capítulo pero que continúa al inicio del siguiente manteniendo la intriga como elemento central de la narratividad de la obra, aquello que atrapa al lector dentro de un universo de lectura basado en develar una trama y no cuestionar las percepciones o voces, como ocurriese en el periodo vanguardista del autor; ambas son novelas románticas (estirando la definición) y ambas exhiben el sueño París como carnada intelectual, artística. Finalmente, ambas novelas son las más asequibles al público lector masificado que se construye desde el sistema literario mundial y la asunción del repertorio del posmodernismo.

CONCLUSIONES

1. La novela posmodernista se ha definido de manera diversa. Las características comunes a todas o a la mayoría de las definiciones son: preeminencia de la narratividad, reemplazo de la perspectiva múltiple por la sumatoria de voces, inclusión de elementos de la cultura popular y simplificación del tiempo y espacio narrativos.
2. La ampliación del Mercado editorial hasta alcanzar escala planetaria ha generado un fenómeno de mundialización, que supone cierto acomodo retórico o del repertorio, según la teoría de los polisistemas. En el origen de este fenómeno se encuentra la preeminencia del horizonte de expectativas sobre la creatividad autoral.
3. La Teoría de los polisistemas explica de forma natural como el mercado ampliado ha logrado modificar a los otros elementos del sistema literario, llegando incluso a modificar el repertorio vigente.
4. El repertorio es la suma de recursos acumulados históricamente en un sistema literario; la ampliación del mercado hasta abarcar lectores menos competentes

para descifrar ese repertorio ha logrado que el autor adecue su obra de manera que sea accesible. Para esto, se ha privilegiado la narratividad sobre la discursividad.

5. La teoría de los polisistemas explica cómo estas modificaciones impactan en la autonomía del campo. Desde esta perspectiva, se explica que el autor, impulsado por el criterio editorial, entregue una obra con componente comercial suficiente para asegurar satisfacer un mercado y también la competitividad empresarial de la editorial.
6. La desaparición de la distancia generada por la comunicación virtual, que ha acelerado el intercambio de productos culturales, ha generado un nuevo tipo de sujeto migrante, diríase ampliado, ya que su desplazamiento cultural se construye desde lo virtual. El desplazamiento físico no es necesario para participar de otra cultura y de sus productos.
7. Los referentes literarios, por lo tanto, son de naturaleza mundial. Apreciables gracias a traducciones y eventos internacionales como ferias y congresos. Así, autores de países latinoamericanos construyen literaturas (sistemas dentro del gran polisistema literario) a partir de movimientos, tendencias o escuelas de otros países, específicamente, de aquellos que ejercen dominancia cultural.
8. De lo anterior se desprende que el autor posmodernista tiende a la cosmopolitización, a ver el espacio mundial como un todo conectado virtual y comercialmente, incluso emocionalmente.

9. Mario Vargas Llosa participa de este fenómeno gracias a elementos discernibles en sus novelas desde el año 1973, cuando aparece *Pantaleón y las visitadoras*. Resulta exagerado llamarlo autor posmodernista, pero es justo reconocer en su obra un conjunto de novelas que participan en distinta medida de lo posmodernista, tendencia que se ha venido acentuando en los últimos años.
10. La tía Julia y el escribidor y Travesuras de la niña mala son obras con ciertas similitudes a nivel de la naturaleza de la anécdota (amor problematizado con elementos externos que lo hacen inviable) que comparten los elementos posmodernistas esenciales (preeminencia de la narratividad, reemplazo de la perspectiva múltiple por la sumatoria de voces, inclusión de elementos de la cultura popular y simplificación del tiempo y espacio narrativos).
11. Estos elementos se acentúan en *Travesuras de la niña mala*, y se suma un cosmopolitismo inexistente o limitado en el periodo vanguardista, lo que rinde cuenta de un proceso que se ha venido intensificando con el paso del tiempo; es una vertiente camino a ser dominante en su narrativa, aunque en ella aparezcan, de vez en cuando, chispazos del repertorio vanguardista, cada vez más escasos.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, Perry. (2000) *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, Anagrama.

AMAR, Ana María. (1997) “Canon y traición: literatura vs cultura de masas”. En: Revista de crítica literaria latinoamericana Año XXIII, N2 45. Lima-Berkeley, ler. semestre de 1997; pp. 43-53.

ANTIN, David. Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry. En: Boundary 2. Vol. 1 N°. 1, Otoño 1972. Pp. 98-133. Duke University Press.

ANGVIK, Birger. (2004) *La narración como exorcismo*. Mario Vargas Llosa, *Obras* (1963 – 2003). Lima, Fondo de Cultura Económica, 2004.

APPADURAI, Arjun, «The Heart of Whiteness» En *Callaloo*, Volume 16, Issue 4, On: Post-Colonial Discourse: A especial issue (autumm 1993). 796-807. 1993

APPADURAI, Arjun. (2001) *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires. Ediciones Trilce y Fondo de Cultura Económica.

APPIAH, Kwame Anthony. «Is the Post in Post-modernism the Post in Post-Colonial? ». En: *Critical Inquiry* 17 (Winter) by the University of Chicago. 0093-1896/91/17. 1991

ARDUINI, Stefano. (2000) *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Madrid. Universidad de Murcia.

AUERBACH, Erich. (2011). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

BADIOU, Alain. (2010) *Segundo manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Manantial.

BARTHES, Roland. “La muerte de un autor”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. El placer del texto. Buenos Aires: Siglo XXI, 1993.

BENJAMIN, Walter. (1973) *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.

BEVERLY, John. (2004) *Subalternidad y Representación*. Iberoamericana/Veuvert. Madrid.

BHABHA, Homi. (2002) *El lugar de la cultura*. Manantial. Buenos Aires. Argentina.

BORDIEU, Pierre. (2008) *Homo academicus*. BB.AA. siglo veintiuno editores Argentina.

_____. (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.

_____. (2012) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.

_____. «El campo literario. Pre requisitos críticos y principios de método», en *Criterios*, La Habana n° 25-28 enero 1989 – diciembre 1990, Supl. pp 20 – 42

BRAUDILLARD, Jean. «What Are You Doing After the Orgy? ». En: *Artforum*, octubre, 1983.

BRUSHWOOD S. John. (1998) *La novela hispanoamericana del siglo XX*. Una vista panorámica. México, Fondo de cultura económica.

CASANOVA, Pascale. «La literatura como mundo» en: En: *América Latina en la literatura mundial*. Ignacio Sánchez Prado, editor. Instituto Internacional de literatura iberoamericana. 2006

CONNOR, Steven. (Ed.). «Postmodernism and literature». En: *The Cambridge companion to postmodernism*. (pp. 62-81) New York: Cambridge University Press. 2004

CORNEJO POLAR, Antonio. (2003) *Escribir en el aire*. Centro de estudios literarios Antonio Cornejo Polar-Latinoamericana Editores Lima, Perú– Berkeley, USA.

_____. (1989) *La formación de la tradición literaria en el Perú*. CEP Lima, Perú.

CUETO, Alonso. “Las novelas de Mario Vargas Llosa: Una teología del poder”. En: *La invención de la novela contemporánea: Tributo a Mario Vargas Llosa*. Lima, Academia Peruana de la Lengua, Universidad Ricardo Palma, Editorial Cátedra Vallejo EIRL. Lima 2016.

DEL PRADO, Javier (ed.) (2010) *Historia de la literatura francesa*. Madrid, Cátedra.

DE TORO, A. (1991). Postmodernidad y Latinoamérica (Con un modelo para la narrativa postmoderna). *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg 57(155), 441-467. doi:<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1991.4906>

DI GIROLAMO, Constanzo (1982) *Teoría crítica de la literatura*. Barcelona, Editorial Crítica.

EAGLETON, Terry. (1997) *Ideología: Una introducción*. Barcelona, Paidós.

_____. (2006) *La estética como ideología*. Madrid, Trotta.

ECO, Umberto. (1964) *Obra abierta*. Buenos Aires, Editorial Planeta.

_____. (1992) *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires, Editorial Planeta.

EVEN-ZOHAR, Itamar. (2007-2011) *Polisistemas de cultura* (Un libro electrónico provisorio) Tel Aviv. Universidad de Tel Aviv. Laboratorio de investigación de la cultura.

_____. (1999) “Planificación de la cultura y mercado”: En: Montserrat Iglesias (Comp) *Teoría de los polisistemas*. Madrid, Arco libros. pp 71-96.

FERNANDEZ, Camilo. (2011) *Sujeto, metáfora, argumentación*. Lima, Universidad San Ignacio de Loyola. Fondo Editorial.

FORGES, Roland. *Mario Vargas Llosa. Ética y creación*. Lima, Universidad Ricardo Palma / Editorial universitaria, 2009

GARAYAR, Carlos. (2019). “Estrategias narrativas de La ciudad y los perros”. En: Chiri, S y Prado, A (Coord). *La ciudad y los perros y el boom hispanoamericano*. Lima, Animal de invierno, Casa de la literatura peruana, Biblioteca regional Mario Vargas Llosas.

GARCIA-BEDOYA, Carlos. (2012) *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Lima, Grupo Pakarina.

_____. “El canon literario peruano” En: *Letras. Órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, Vol 78, N.º 113, enero - diciembre 2007 (pp 7-24). Lima UNMSM

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.

GENETTE, Gérard. (1998) *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.

GONZÁLEZ E., Roberto. (2012) *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México DF, FCE.

GONZÁLEZ-ORTEGA, Nelson. "La novela latinoamericana de fines del siglo XX 1967-1997: hacia una tipología de sus discursos," *Moderna Språk*. Vol XCIII. 2 (1999): 203-228. Suecia.

GUTIERREZ, Miguel. (1996) *Celebración de la novela*. Lima, PEISA.

HASSAN, I. “El pluralismo en una perspectiva posmoderna” en *Criterios* La Habana, nº 29, enero-junio 1991, pp. 267-288

HENIGHAN, S. (2017) “Nuevas versiones de lo femenino en *La Fiesta del Chivo, El paraíso en la otra esquina y Travesuras de la Niña Mala*”. En: *Hispanic Review*, Vol. 77, No. 3 (Summer, 2009), pp. 369-388. University of Pennsylvania Press.

HIGGINS, James. *Historia de la literatura peruana*. Lima, Universidad Ricardo Palma- Editorial Universitaria, 2006

HOBSBAWN, E. (1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.

HORKHEIMER, M y T, ADORNO. (1988) *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana.

JAKOBSON, Roman. (1981) *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral.

JAUSS, H. R. (2013) *La historia de la literatura como provocación*. Madrid, Gredos.

_____ “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”.
En: Mayoral, J. A. (Coord.) (1987) *Estética de la recepción*. Madrid, Arco Libros.

JAMESON, F. (2012) *Posmodernismo: La lógica cultural del capitalismo tardío*. T I. Argentina, La marca Editora.

KRISTAL, Efraín. (2018) *Tentación de la palabra. Arte literario y convicción política en las novelas de Mario Vargas Llosa*. Lima, Fondo de Cultura Económica.

KRISTEVA, J. (1980) «Postmodernism?», en: *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, ed. por Harry R. Garvin, Lewisburg, Pa., 1980.

LAMBERT JOSE. (1999). “Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües”. En Iglesias, M. (comp.) *Teoría de los polisistemas* (53-70). Madrid, España: Arco Libros.

LAUER, M. (1989) *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima, Mosca Azul editores.

LOTTMAN, I. «La Retórica» en Desiderio Navarro (Editor) *La Semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Cátedra 1996

LOZANO, Ma. Del Pilar. (2007) *La novela española posmoderna*. Madrid; Arco libros.

LYON, D. (1996) *Posmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial.

LYOTARD, J. F. (1991) *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires. Cátedra.

MASSON, Nicole. (2007) *La littérature française*. Paris Eyrolles.

MORETTI, F. «The slaughterhouse of literature» en *Modern Language Quarterly* 61 / 1 (2000) 207-227

_____ «Dos textos en torno a la teoría del sistema-mundo». En: *América Latina en la literatura mundial*. Ignacio Sánchez Prado, editor. Instituto Internacional de literatura iberoamericana. 2006

_____ (2015). *Lectura distante*. Buenos Aires, FCE.

MURAKAMI, H. (2008). *La crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Barcelona, Maxi Tusquets.

ORTIZ, R. (2004) *Mundialización y cultura*. Bogotá, Convenio Andrés Bello.

OVIEDO, J. M. (1982) *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona. Seix Barral.

_____ “Mario Vargas Llosa: El sistema narrativo”. En: *La invención de la novela contemporánea: Tributo a Mario Vargas Llosa*. Lima, Academia Peruana de la Lengua, Universidad Ricardo Palma, Editorial Cátedra Vallejo EIRL. Lima 2016.

PAVEL, T. G. (1995) *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila.

PERNIOLA, M. (2008) *Del sentir*. Valencia, Pre-Textos.

RANCIÈRE, J. (2009) *La palabra Muda. Ensayos sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

SAID, E. W. (2006) *Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*, Barcelona, Debate.

SANCHEZ, L. A. “La tía Julia y el escribidor de Mario Vargas Llosa”. En: *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*. Miguel Angel Rodriguez Rea (Ed.) Lima, Universidad Ricardo Palma/Editorial universitaria, 2010.

SHAW, D. (2008) *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo* (9na. Ed.). Madrid, Cátedra.

STEELE, A. (Ed.) (2014) *Escribir cine. Guía práctica para guionistas – De la famosa escuela de escritores de Nueva York*. Barcelona; Alba editorial.

SZURMUK, M y Robert MCKEE Irwin (coord). (2009) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México, Siglo XXI.

VALENZUELA, Jorge. (2013) *Principios comprometidos. Mario Vargas Llosa: Entre la literatura y la política*. Lima, Cuerpo de la metáfora Editores, Facultad de Letras y Ciencias Humanas UNMSM.

VARGAS Llosa, M. (1963). *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral.

VARGAS Llosa, M. (1977). *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral.

VARGAS Llosa, M. (1983). *Pantaleón y las visitadoras*. Colombia: Oveja Negra.

VARGAS Llosa, M. (1985). *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral.

VARGAS Llosa, M. (1987). *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral.

VARGAS Llosa, M. (2003). *El paraíso en la otra esquina*. Madrid: Alfaguara.

VARGAS Llosa, Mario. (2006). *Travesuras de la niña mala*. Madrid: Alfaguara.

VARGAS Llosa, M. (2008). *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Lima: Alfaguara.

VARGAS Llosa, M. (2010). *El sueño del celta*. Madrid: Alfaguara.

VARGAS Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara

VARGAS Llosa, M. (2013). *El héroe discreto*. Madrid: Alfaguara.

VARGAS Llosa, M. (2017). *Conversación en Princeton con Rubén Gallo*. Lima: Alfaguara.

VARGAS Llosa, M. (16 sep. 2016) Un héroe de nuestro tiempo. *La Nación*/Opinión. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/840801-un-heroe-de-nuestro-tiempo>

WALLERSTEIN, I. *The modern world System*. 3 vol. New York. Academic Press, 1980-1988

WILLIAMS, R. “Fuentes the modern; Fuentes the postmodern” En: *Hispania*, Vol. 85, No. 2 (May, 2002), pp 209-218

YAHALOM, Shelly. (1999) “De lo No-Literario a lo literario” En: Montserrat Iglesias (Comp) *Teoría de los polisistemas*. Madrid, Arco libros. pp 99-124.